

القاهرة في الأدب المصري الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي

المشروع القومي للترجمة

1031

تأليف وترجمة: دينا حشمت

القاهرة في الأدب المصري الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي

القاهرة هي تلك العاصمة الضخمة المخيفة غير واضحة المعالم ذات الوجوه الألف، التي يصعب الوقوف أمامها دون اتخاذ موقف منها، مدينة تدعو العابرين وسكانها - لاسيما الفنانين - إلى الاندماج أو البقاء خارج مرآتها وأسرارها الدفينة. نجد عنف ذلك الوجود في الأدب المصري الحديث والمعاصر، فالعديد من الروايات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية تأثرت بإشكالية المدينة. هذا الكتاب انطلق من تساؤل حول طبيعة الوسيط بين تطور المدينة وصورتها في الأدب، ثم انتقل إلى قراءة انعكاس تطورات مدينة القاهرة في خمس روايات وقصة طويلة، بدءاً من "زقاق المدق" لنجيب محفوظ إلى أعمال كتاب التسعينيات (حمدي أبو جليل ومي التلمساني وياسر عبد اللطيف)، مروراً بأعمال يوسف إدريس وإبراهيم أصلان.

تصور أعمال محفوظ وإدريس التصادم العنيف بين عالمين لا تصالح ممكن بينهما، عالمي الريف والحضر، أو المدينة القديمة والمدينة الحديثة، من خلال بطلتين حلمتا بالمدينة حتى ذابتا فيها. أحياناً أخرى يصبح هذا التصادم تعايشاً في إطار تريف ضواحي المدينة، يترجم نفسه أيضاً في شكل النصوص الجديدة، إلا أن المدينة الضخمة على حالها اليوم لم تترك حيزاً كبيراً للحلم، أو لهذا الحلم تحديداً، حيث إن النصوص الحديثة أصبحت تصور فضاء مشتتاً ومفتتاً حل محل مدينة الحلم. تلك التي أنتجت في زمنها بطلات شكلن مركز نصوص مبنية بكاملها حول التعطش إلى مزيد من الحداثة. والرغبة التي قد تكون قاتلة في الذوبان في تلك المدينة.

القاهرة

فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر
من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد: ١٠٣١

- القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي .

- دينا حشمت

- الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب :

L'évolution des représentations de la ville du Caire dans la littérature égyptienne moderne et contemporaine

De : Dina Heshmat

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

المشروع القومي للترجمة

القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي

تأليف وترجمة : دينا حشمت



٢٠٠٦

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

حشمت ، دينا

مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر من حلم المدينة
الكبيرة إلى عزلة الضواحي / تأليف وترجمة : دينا حشمت .

- ط ١ - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦

٣١٢ ص : ٢٤ سم . - (المشروع القومى للترجمة)

الأدب المصرى - تاريخ ونقد .

٨١٠،٩

أ - العنوان

رقم الإيداع ١٩٥١٦ / ٢٠٠٦

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 437 - 049 - X

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب
الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها
فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

إهداء

إلى ذكرى والدي

المحتويات

7	فهرس
9	شكر وتقدير
11	مقدمة
12	١ - زمن المواجهة بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة
19	٢ - ظهور "المدينة الثالثة"
39	الباب الأول : شاعرية التناقضات
	الجزء الأول : "زقاق المدق" لنجيب محفوظ. المدينة الجديدة فى
41	مواجهة المدينة القديمة
44	١ - عالم الزقاق: جيتو منطلق على نفسه
	٢ - الفضاء خارج الزقاق: المدينة الحديثة والتفكك
53	الاجتماعى
70	٣ - فضاءان متناقضان فى المواجهة
	الجزء الثانى : يوسف إدريس، "النداهة": اغتصاب المدينة للريف
79	أوفقدان البراءة الريفية
82	١ - الشخصيات
89	٢ - فتحة والمدينة: إشكالية الرغبة والوسواس
94	٣ - اللقاء بين الريف والمدينة
105	الباب الثانى : تريف المدينة

107	الجزء الثالث : "عصافير النيل" لإبراهيم أصلان: المدينة والريف معاً
110	١ - غياب الانبهار بالعاصمة
116	٢ - تريف فضاء المدينة
119	٣ - استمرار الروابط مع البلد الأصل
122	٤ - شاعرية الفضاء المزدوجة
	الجزء الرابع : "لصوص متقاعنون" لحمدى أبو جليل: جيتو المهاجرين
131	من الريف
133	١ - الشخصيات
146	٢ - منشية ناصر: العشوائيات - الجيتو
	٣ - بدو وفلاحون: العلاقة بالفضاءات الأصلية
156	وتريف المكان
165	الباب الثالث : الانطواء على الضاحية - الملجأ
167	الجزء الخامس : "هليوبوليس" لمى التلمسانى: فضاء مثالى ومحمى
169	١ - الشخصيات
183	٢ - أهمية الفضاءات الداخلية
194	٣ - فضاء مصر الجديدة فى الرواية: واحة معزولة ..
	الجزء السادس : "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف: مدن عِدَّة داخل
213	نفس المدينة
216	١ - "أهل البلدة القديمة" فى القاهرة
229	٢ - الجيل الثالث: ثنائية بين الضاحية والمركز
252	٣ - قصة اندماج ناجح فى فضاء المدينة
259	خاتمة
265	الهوامش
281	المراجع
299	ملحق الصور

شكر وتقدير

هذا الكتاب هو ترجمة للرسالة التي تقدمتُ بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السوربون الجديدة، "باريس ٣" في فبراير ٢٠٠٤ . وقد أُجريت بعض الاختصارات والتعديلات الطفيفة على النص الأصلي لتخفيف طابعه الأكاديمي، وكنت قد نشرت قبل ذلك عدة مقالات تطرح أفكاراً أولية حول عدد من الأعمال الأدبية التي تم تحليلها في إطار هذه الرسالة، ومن ضمنها مقال نُشر في مجلة "أمكنة" الصادرة في الإسكندرية (الكتاب الرابع)، كما نُشرت في المجلة نفسها ترجمة لرسالة الماجستير التي تتناول رواية "مالك الحزين" للكاتب المصري إبراهيم أصلان (الكتاب الثالث). لعب هذا النشر والتفاعل حول الأفكار المنشورة في المقالات واهتمام علاء خالد، محرر المجلة، دوراً مهماً في تشجيعي على الاستمرار. كما قام آنذاك ياسر عبد اللطيف بالمراجعة اللغوية لترجمتي للبحث الأصلي المكتوب بالفرنسية، كما فعل بالنسبة إلى الكتاب الذي بين أيديكم الآن، مما أعطى المراجعة مساحة إيجابية من الاستمرارية، كما أكسب الأسلوب اللغوي والتحليل تطوراً ملموساً، خصوصاً حول روايته التي قمت بتحليلها في إطار الرسالة.

كما أتيت لي فرصة التفاعل مع الكتاب الآخرين، من خلال مقابلاتي أغلب مؤلفي الأعمال التي تم تحليلها هنا، والذين كان تجاوبهم معي وتزويدي بالمقالات والأعمال النقدية المنشورة حول أعمالهم، شديد الأهمية بالنسبة إليّ وإلى عملي.

كما أوجه الشكر للأستاذة هيدى تولو المشرفة على الرسالة والتي شجعتني في أثناء مرحلة الكتابة بأشكال مختلفة، من ضمنها أنها قرأت عدة مرات المخطوطة وبنوت عليها ملاحظاتها. كما قدم لي نصائح عديدة في مراحل مختلفة

د. ريشار جاكسون ود. أمينة رشيد التي أشكرها هنا على دعمها الدائم وصبرها. هذا العمل لم يكن ليرى النور لولا المساعدات التي قدمها لى أصدقائى وأخى، مما سهل لى الكثير من الأمور الروتينية أو التقنية، ولولا وجودهم الداعم، إلى جانب وجود أمى وأبى، اللذين لم يكفا عن حثى على الاستمرار.

وأخيراً، فايهاب عبد اللطيف له الفضل فى إعطاء بُعد آخر لهذا العمل، من خلال تصويره للعديد من الأماكن التى تشكل روح هذه الأعمال الأدبية الستة. وشكلت قصة تصوير هذه الأماكن خيطاً موازياً لقصة تمثيلها أدبياً، فقد كلفت محاولة تصوير "جيتو" منشية ناصر فى حلوان ساعتين من الحجز فى قسم "المنشآت العسكرية" المقابلة، معطية بهذا الشكل القمعى ترجمة ملموسة لما يصفه أبو جليل على أنه جيتو مدينى معزولٍ عن بقية المدينة الكبيرة. وهكذا شكلت هذه الصور الفوتوغرافية، والحكايات التى ارتبطت بها، صدقاً للأعمال التى تم تحليلها هنا، وهى أيضاً رحلة مرافقة لهذا البحث.

مقدمة

لا أحد يعلم خيراً منك، يا قوبلاى الحكيم، بأنه لا يجب أبداً خلط
المدينة بالكلمات التى تصفها، ومع ذلك فهناك صلة وثيقة بين
المدينة والكلمات التى تصفها^(١).

القاهرة هى تلك المدينة الضخمة المخيفة غير واضحة المعالم ذات الوجوه الألف
التي يصعب الوقوف أمامها دون اتخاذ موقف منها، مدينة تدعو العابرين وسكانها،
لاسما الفنانين، إلى الاندماج، أو البقاء خارج ممراتها وأسرارها الدفينة. نجد عنف
ذلك الوجود فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، فالعديد من الروايات والقصص
القصيرة والقصائد الشعرية تأثرت بإشكالية المدينة. هكذا انطلقت هذه الدراسة من
انعكاس تطورات مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، فانطلاقاً من
تحليل ستة نصوص أدبية كان الهدف هنا هو إبراز الفارق فى تصور المدينة فى هذه
الأعمال الأدبية، وإذا لزم الأمر، كيف أثر تطور المدينة نفسها على هذه النصوص ليس
فقط من ناحية المضمون ولكن أيضاً من ناحية الشكل. ولم يكن هدفنا هنا هو العمل
على "المدينة" فى المطلق ولكن الاعتماد على واقع تاريخى وجغرافى له معالم واضحة فى
الزمان والمكان، لهذا السبب لا تهتم هذه الدراسة إلا بمدينة القاهرة، فى حين أن مدينة
الإسكندرية مثلاً لها وجودها الملحوظ أيضاً فى الأدب المصرى. لهذا السبب أيضاً
لا تهتم هذه الدراسة إلا بنصوص مصرية. كان بإمكاننا توسيع حقل البحث إلى الأدب
العربى الحديث والمعاصر، ولكننا كنا سنضيق فى ملحوظات عامة لا تركز على فضاء
بعينه. وبناءً على ذلك فقد قمنا فى هذه المقدمة بتقديم تطور فضاء مدينة القاهرة منذ
أسسها الفاطميون وحتى ظهور أحزمة السكن غير الرسمى حول العاصمة مؤخراً.

قد يبدو إعطاء هذه المساحة لمسألة مرتبطة بعلم الاجتماع فى دراسة عن الأدب شيئا غريبا، ولكننا ننطلق من فرضية أن النص ليس مستقلا عن الإطار السياسى والاجتماعى والاقتصادى، وبالتالي أيضا الإطار الحضرى الذى نشأ فيه، ولا عن الشخص الذى كتبته، وعلى أن تظل هذه الدراسة معنية فى الأساس بتحليل النصوص. لهذا السبب وضعت هذه النصوص فى إطارها مرتين: الأولى من خلال تقديم الإطار الحضرى فى المقدمة، والثانية من خلال تقديم موجز لمسيرة الكاتب وموقعه فى الحقل الأدبى المصرى. فقد رأينا أنه يمكن لهذه الأداة السوسولوجية التى اخترعها بورديو والتى طبّقها ريشار جاكمون^(٢) على الواقع الاجتماعى والأدبى المصرى أن تكون مفيدة لإلقاء الضوء على وسيط تأثير médium d'influence ، أى لتفسير كيف يمكن لواقع اجتماعى وحضرى أن يؤثر على تصور المدينة فى نصوص أدبية وبأى الطرق، ويسمح مفهوم الحقل الأدبى بعدم وضع ربط مباشر بين تطور فضاء المدينة والأشكال السردية للعمل الأدبى، كما يسمح مفهوم الحقل بعدم الربط المباشر بين باريس هوسمان وأشكال لوحات مانيه^(٣).

١ - زمن المواجهة بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة

قبل تأسيس ما نسميه اليوم "المدينة القديمة"، أى القاهرة الفاطمية، أسست عدة إنشاءات عمرانية فى الفضاء الذى يشكل اليوم فضاء القاهرة. ويعتبر المؤرخون عموماً ظهور أول نواة للقاهرة كما هى موجودة الآن مرتبطاً بدخول الفتح العربى مصر سنة ٦٤٠ م، فأقام العرب معسكرهم على الضفة الشرقية للنيل وأسموه الفسطاط، التى أسست فعليا سنة ٦٤٢. وبنوا فى هذه المنطقة جامع عمرو بن العاص على اسم قائد القوات، ليس بعيدا عن المعبد اليهودى والكنائس والأديرة وآثار بابليون. وفى سنة ٧٥٠ ظهر مركز حضرى جديد شمال الفسطاط، وكان يلعب دور المركز السياسى والإدارى الذى لم يبق منه شيء اليوم. وفى سنة ٨٦٨ ظهرت القنات، المدينة التى بُنيت حول جامع ابن طولون والتى لم يمتد عمرها مدة طويلة. ولم تنشأ القاهرة، أى "التى تقهر"، إلا بعد

وصول الفاطميين سنة ٩٦٩، وكانت في الأصل معسكرا ممنوعاً الدخول فيه لغير جنود الجيش القاهر أو بلاط السلطان. وفي سنة ٩٧٢ تأسس جامع الأزهر، وشيئا فشيئا بدأت القاهرة تتخذ ملامح المدينة؛ بمعنى أنها أصبحت مركزا اقتصاديا مهماً إلى جانب دورها السياسي، كما لعبت هذه المنطقة دورا مركزيا في تطور القاهرة في أثناء الفترات المملوكية والعثمانية^(٤).

إن الخديوى إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) هو الذى فكر فى تحديث مدينة القاهرة، بعد إقامته فى باريس، على غرار التغييرات التى أدخلها هوسمان على العاصمة الفرنسية، واختار المعمارىون المنطقة الواقعة غرب المدينة القديمة، حيث كانت توجد بركة الفيل والخليج. وتعرض فايضة حسن التغييرات التى حدثت فى أحياء مختلفة فى القاهرة، من بينها أحياء الناصرية والحلمية ، فى مقالاتها "أحياء منسية، دراسة اجتماعية لمكان له ذاكرته". وأدت بها أبحاثها عن الفروق الحالية بين الأحياء الموجودة فى هذه المناطق إلى وصف عنف التغييرات التى أدخلت على ملامح المدينة فى زمن إسماعيل:

"(...) إن ثلاثة عوامل هى التى دمرت دون رجعة ملامحها [لتلك الأحياء] : ردم بركة الفيل وإقامة شوارع قصر العينى وبورسعيد (...). وفى زمن الخديوى إسماعيل تم تقسيم حى الناصرية إلى ثلاث مناطق: باب اللوق وقصر العينى وأخيرا الجزيرة الجديدة، وكل واحدة من تلك المناطق كانت تهدف إلى استقبال مستوى اجتماعى واضح ومنفصل عن الآخر. كانت الناصرية قد عرفت فى القرن الثامن عشر وقبل هذه المحاولة للتخطيط ازدهارا لا مثيل له. فيحكى باسكال كوست عن "تلك العوامات التى أقيمت على طول شاطئ الخليج فى وسط حدائق العنب والنخل وأشجار البرتقال والليمون والموز. كانت الإقامة هناك تستمر حتى شهر نوفمبر، استمتعا بالمياه الباردة ورائحة الأزهار والورود"^(٥) ،

ورأى الشرق: "تعبّر الحلمية اليوم عن حنين إلى زمن الباشوات، ولكن كان الحى قد بدأ ينهار مع شق شارع محمد على [الذى افتتح سنة ١٨٧٣] . وقد تطّلب هذا الشارع الأخير تدمير المئات من المباني من جوامع مبهرة وقصور جميلة وبيوت فخمة. لم يكن الخديوى إسماعيل ليدخل فى التفاصيل الصغيرة فأنقسمت المباني وتناكلت واجهتها، كل هذا من أجل الانضباط على الشارع، حسب الموضة الجديدة لدى المهندسين المكلفين بالبناء على النموذج الهوسمانى بعد تصليحات على مبارك" (٦).

إن شارع محمد على يرمز إلى الجهود الإصلاحية الذى تبذله السلطة، كما يدل على ظهور حركة "تخطيط مدن" urbanisme حديثة. إن هذا الشارع يضاف إلى قائمة الأعمال الكبيرة للخديوى الذى كان يطمح أن يجعل من مدينته باريساً ثانية من خلال تطبيق النموذج الهوسمانى [...] . إن شارع محمد على هو أول شارع يمر به الترام (سنة ١٨٩٦) كما يتم تنظيمه يوميا - بطريقة موسوسة كما تقول جانت أبو لغد - للتعبير عن حياة الرفاهية التى يعيشها ملك مصر وبلاطه الذين كانوا يستخدمونه للذهاب إلى قصور المركز الجديد (عابدين والأزبكية). "فى النظام الجديد فى المدينة، يشكل هذا الشارع (...) شرياناً مهماً يسمح بربط القلعة (مكان إقامة نائب الملك فى مصر حتى بناء قصر عابدين بداية من الربع الأخير للقرن التاسع عشر، المركز العسكرى والإدارى) بالمركز الجديد الذى يتم تشكيله حول المثلث : أزبكية شمال-أزبكية جنوب وميدان باب اللوق مرورا بالمدينة القديمة [...] (٧) .

وهكذا حول إسماعيل كل المناطق الواقعة غرب المدينة القديمة إلى مدينة معمارها أشبه بمعمار العواصم الأوروبية. شوارع واسعة وفسحة ومبنية وفق خطة دقيقة، عمودية أو موازية. ويأمر الخديوى أيضاً ببناء دار للأوبرا اعتبرت من أجمل الأوبرات فى العالم. ما زال التشابه بين هذا الحى ونظائره فى العواصم الأوروبية لافتاً للنظر حتى اليوم كما نراه فى شهادة أستاذ جامعة ألماني جاء من أجل مشروع لترميم

وسط البلد:

قد ألهمتني البنايات منذ زيارتي الأولى، فلا توجد بنايات من ذلك النوع في مصر. شعرت أن أحدا كان قد قام بقص قطعة من باريس أو من برلين القديمة ووضعها في هذا المكان من القاهرة. منذ هذا الوقت لم يختلف حماسي لهذه الواجهات الفنية حسب المؤخرة الأوروبية، هذه البنايات "المودرن ستايل" وهذه الترتيبات الخاصة بالتنظيم العمراني في بداية القرن التاسع عشر^(٨).

واتسعت المدينة خلال الجزء الأول للقرن العشرين، خصوصاً في اتجاه الضواحي التي كان في الأصل عدد سكانها قليلاً جداً مثل المعادي، أو التي كانت صحراوية تماماً مثل مصر الجديدة. تم بناء هذه الأحياء على النموذج نفسه الذي تم به بناء مركز القاهرة الحديث. في هذه الفترة أصبحت منطقة حلوان على بعد نحو ٢٠ كم جنوب وسط البلد منطقة حضرية فاستقر هناك "ركن الملك فاروق" قبل أن تتحول هذه المنطقة إلى منطقة صناعية بعد عام ١٩٥٢ .

إن المعادي حتى يقع على ضفة النيل الشرقية، على بعد نحو ٧ كم جنوب وسط البلد. في الأصل كانت هناك قريتان: "معادي الخيري" التي يسكنها فلاحون ومعسكر للجيش على شاطئ النيل، و"معادي العرب" التي يسكنها البدو، الواقعة ناحية هضبة المقطم شرقاً. وتأتي كلمة المعادي من كلمة "المعدية"، التي كانت تقوم بتمرير الناس من هذه الضفة للضفة الأخرى للنيل إلى قرية واقعة في محافظة الجيزة. وفي بداية القرن، سنة ١٩٠٢، اشترت شركة الدلتا لاند اند انفستمنت كومباني -Delta Land and Invest ment Company هذه الأراضي وحولتها إلى ضاحية غنية للأجانب، وكان معظم سكانها من الإنجليز. وفي سنة ١٩٢٠ كانت هناك مقالة في "الإيجيبتيان جازيت" تقول إن المعادي "ضاحية النيل الإنجليزية، على بعد ١٠ دقائق من باب اللوق"^(٩). وفي هذا العلم تم إنشاء معسكرات المعادي التي استقبلت فيما بعد ٢٣٠٠٠ جندياً أسترالياً. وفي سنة ١٩٢٢ أنشئ "الاسبورتينج كلوب"، هذا المكان الترفيهي الذي يسمى اليوم

نادى المعادى". حتى سنة ١٩٤٠، بقيت المعادى هكذا، فضاءً خاصاً بالمستعمرين الإنجليز وبالمصريين المنتمين إلى الطبقات الاجتماعية الأكثر ثراء ممن كانوا يسكنون فى بيوت معمارها غربى، وكان قد تم إنشاء أول بنايات بمنطق "السكن الذى يرافقه بستان":

"المعادى وهى (...) كانت" صاحبة الأرستقراطية، والإنجليز، والباشوات، وآخر المليونيرات اليهود. فيلات شجية، وشوارع أوروبية. لها جمال استعماري عريق. حوالى اثنى عشر كيلو مترا تفصلها عن القاهرة، كلها كانت مزارع ومشاتل ورد ونخيل حتى دار السلام. تنقسم المعادى فى ذلك الوقت الذى بنى أبى فيه بيته إلى قسمين. "معادى السرايات" و"معادى البلد". السرايات حيث الأشجار والفيلات والعطر الأوروبى الاستعماري العريق... أما فى معادى البلد، فيسكن خدم هؤلاء، والسوق "أصحاب السوق حيث لم يكن مسموحا بفتح دكاكين فى السرايات" هناك بائعو الخضار، والمقاهى البلدية، وصالونات الحلالة المتواضعة والمكويجية وماسحو الأحذية"^(١٠).

وبعد ما يقرب من عشر سنوات بدأ بيع قطع صغيرة من الأراضى الواقعة شمال هذا النادى لمصريين بنوا عليها بنايات أكثر تواضعا، وقاموا بإنشاء ما يمكن تسميته بـ"صاحبة سكنية" تسكنها الطبقة المتوسطة:

"تبيع الشركة أراضى للبناء بتقسيم مريح، ويتقديم قرض للبناء وتسهيلات حقيقية. الأمر الذى دفع بالطبقة المتوسطة إلى غزو المعادى. وجئنا نحن لا ننتمى "السرايات" ولا "البلد" فى بحرى صاحبة أقامت الطبقة المتوسطة لها عالما، منفصلا ومتصلا، له قيم وتقاليد ومظاهر مختلفة عن أهل السرايات، وأبناء البلد"^(١١).

وعندما غادر عدد كبير من الأجانب مصر مع تأميم قناة السويس سنة ١٩٥٦.

وبعد تأميمات سنة ١٩٦١ و١٩٦٢، تاركين البيوت الفخمة، قامت بشرائها أسر غنية أو سفارات.

أما بالنسبة إلى مصر الجديدة فهي ضاحية واقعة شمال شرق القاهرة، بنتها "هليوبوليس كومباني" سنة ١٩٠٦ فى منطقة صحراوية، وكان وراء هذا المشروع رجل الأعمال البلجيكي البارون إدوارد أمبان. وهى بشكل من الأشكال مدينة بُنيت من العدم؛ ففي حين أنه لم يكن يسكن فى هليوبوليس سوى ١٠٠٠ شخص سنة ١٩١٠، كانوا ٥٠٠٠٠ فى ١٩٤٧. كانت هليوبوليس قد أصبحت "تجسد المعمار الاستعماري"، كانت تسكنها الشرائح الاجتماعية الأكثر وفرة، منها الكثير من الأجانب، بالإضافة إلى عدد من الأعيان المصريين، وكانت البنية التحتية ذات جودة ملحوظة سواء المترو أو الماء والمصارف والنظافة.

فضاء ذو حواجز

إن إنشاء المدينة الحديثة بدايةً من نهاية القرن التاسع عشر وتوسعها خارج أحياء وسط البلد لم يؤدِّ إلى تحديث فضاء مدينة القاهرة، بل بالعكس كانت النتيجة الواضحة لهذه العملية التجاور بين فضاءين منفصلين بعضهما عن بعض: فضاء المدينة القديمة وفضاء المدينة الحديثة، التى تم بناؤها - بالمعنى الحرفى - إلى جوار حوارى وأزقة المدينة القديمة:

"أكدت فترة الاستعمار الميل إلى إنشاء مدينتين متجاورتين مما يميز مشاريع إسماعيل العمرانية، وزادت الفجوة بينهما، فقبل سنة ١٨٨٢ كان الحاجز يفصل بين الجانب التقليدى والجانب "الحديث" من المدينة، ولكن بعد استعمار مصر أخذ هذا الحاجز طابعا وطنيا جعل من الصعب تحمله. أصبح من الممكن الحديث عن مدينة "محلية" أو "بلدى" وعن مدينة "أوروبية" متما

كان الوضع فى المدن الاستعمارية الكبيرة فى إفريقيا الشمالية، وكان هذان العالمان، المختلفان اختلافا تاما عن بعضهما، يواجه بعضهما البعض من كل جانب: حاجز غير مرئى من الشمال إلى الجنوب، من باب الحديد إلى الأزيكية، حتى عابدين والسيدة زينب*.

إن هذه المواجهة بين فضاين مختلفين كل الاختلاف عن بعضهما، وعالمين حافظا على تنظيمهما الخاص، لم يختلطا إلا عند الضرورة القصوى، هذه المواجهة هى النقطة الأساسية التى بُنى عليها تمثيل المدينة فى الأدب لمدة نحو قرن، وأيضا ارتكزت عليها رؤية السكان أنفسهم لمدينتهم. ولم تؤثر التغييرات السياسية بالضرورة على هذه الرؤية، حتى بعد انقلاب ١٩٥٢ .

فترة ما بعد ١٩٥٢ : لم يكن الضباط الأحرار معماريين ثوريين

خلاف لما قد يظنه البعض، فإن استيلاء الضباط الأحرار على السلطة لم يغير "التنظيم الاجتماعى لفضاء القاهرة" ولم يحطم الحواجز القائمة بالرغم من الإجراءات التى اتخذت فى مصلحة السكن العمالى. "فإذا كان للدولة الناصرية الفضل فى إقامة مساكن عمالية ما زالت حتى اليوم تميز الفضاء الحضرى، فلم تهمل هذه الدولة البرجوازية الناشئة قط"^(١٢) وبالذات الضباط الكبار فى الجيش؛ فقد حظى هؤلاء بالشقق التى تركها الأجانب بعد ١٩٥٦ و١٩٦١ وبناء حى خاص بهم وبالمهندسين والصحفيين، أى حى المهندسين. ولم تتغير الطبيعة الاجتماعية للضواحي الغنية حتى بعد تأميم الشركتين صاحبتى الامتياز فى المعادى وهليوبوليس. ولكن كان أحد الإجراءات الأكثر رمزية فى عصر عبد الناصر هو ذلك المرتبط بتجميد القيمة الإيجارية، هذا القانون الذى يتم حاليا إعادة النظر فيه. ولكن تقول جليلا القاضى إنه إذا كان هذا القانون خدم مصالح الطبقات الشعبية فإنه خدم أيضا الطبقات المتوسطة وحتى

البرجوازية، كما تؤكد على "نتائج العكسية": تدهور حالة العمارات بسبب عدم حماس أصحابها وتأكيد "انتقال البرجوازية التجارية إلى غرب المدينة". وترى أن "تدخل الدولة في تلك الفترة أدى إلى إعادة إنتاج الانتقائية المدنية، أو حتى إلى تقويتها" (١٣).

أما بالنسبة إلى هليوبوليس فإن اختيارها كمركز من قبل النخبة الجديدة في السلطة يمثل تغييراً نوعياً في الفضاء الحضري، أولاً بالنسبة إلى المدينة الحديثة التي تفقد الكثير من لمعانها مع ترك قصر عابدين، ثانياً بالنسبة إلى فضاء هليوبوليس الذي يتميز بعدد من البنايات الخاصة بالجيش والخاصة بوجود القصر الرئاسي. قد يبدو هذا الاختيار متناقضاً، فكيف تختار النخبة الوطنية الجديدة أن تستقر في حي بعيد عن المناطق الشعبية ولبنائاته هذا الطابع الكولونيالي الواضح؟ هذا ليس متناقضاً إذا نظرنا إلى تاريخ العلاقة - حب/كراهية، استغلال/انبهار - بين النظام الناصري و"الجماهير"، فقد كان هذا النظام يضع قوانين في مصلحة الطبقات الشعبية في مجالات مختلفة ثم يميز "طائفة" الضباط الأحرار، جاعلاً منها نخبة لا تقل تعالياً عن التي سبقتها سرعان ما سترتبط برجال الأعمال الجدد، وتكرس تحالف السلطة والمال هذا لتقاسم أفضل القطع في الكعكة، ومنها، بالطبع، كعكة المدينة. فلا نجد اليوم على كورنيش النيل سوى مطاعم وفنادق ه نجوم أو نواب للجيش والشرطة، أو - بنسبة أقل - بعض المهن الأخرى كالصحفيين والمهندسين والمحامين. ولم يبق لسكان الأحياء الشعبية داخل القاهرة وسكان "المدينة الثالثة" إلا الاستغناء عن متعة الاستمتاع بالنيل، التي أصبحت شكلاً من أشكال الرفاهية ليس في متناولهم.

٢ - ظهور "المدينة الثالثة"

إن أبو زيد راجح هو الذي يستخدم مفهوم "المدينة الثالثة" ويحدد ظهورها في بداية السبعينيات، أي مع بداية الانفتاح. وتسمح أهمية هذا التاريخ بطرحه كنقطة فاصلة بين وضعين لمدينة القاهرة، فتشكل بداية سياسة الانفتاح سنة ١٩٧٣ حدثاً في غاية الأهمية بالنسبة إلى مجال السكن في مصر، فمنذ هذا التاريخ بدأ انسحاب الدولة

من القطاعات التي كانت تسيطر فيها على كل شيء وظهر قطاع خاص ذو أهمية متزايدة يقدم خدماته للزبائن القادرين على الدفع. وفي مواجهة الأزمة السكانية كان قطاع السكن من أوائل القطاعات التي مسها هذا الانسحاب واتخذت ظاهرة "السكن غير الرسمي" أهمية غير مسبقة. هذه الظاهرة هي أهم ما يميز القاهرة الكبرى حالياً، وإن كان يرافقها إعادة تحديد الأنوار المختلفة للمدينة القديمة والحديثة.

المعطيات الجديدة: المدينة القديمة بين التقديس والسياحة والثقافة

إن أعمال "أنا مادوف" حول تطور وتمثيل المدينة القديمة في القاهرة لا يمكن التغاضي عنها في هذا المجال، وهي تزودنا بتحليل دقيق لوضع هذا الفضاء حالياً.

يشكل وجود جامعى الأزهر والحسين في وسط المدينة القديمة العنصر الدائم في هوية هذا الفضاء، فغالبا ما يسمى القاهريون هذا الفضاء باسم جامع "الحسين". وكان لتنظيم الموالد حول هذا الجامع بشكل خاص دور في إضفاء هالة من القداسة على الحى كله. وقد حلت أنا مادوف هذا الجانب من المدينة القديمة بقولها:

"إن المدينة القديمة هي المكان المفضل للتعبير عن الممارسات الدينية الجماعية مثل الموالد حيث يتخذ الحى إخراجا معينا حسب طقس يعتمد على ممارسة منظمة للفضاء (...). إن أهم الموالد - موالد الحسين والسيدة زينب وموالد النبى - كانت قد استقبلت نحو مليون شخص سنة ١٩٩٤ . (...) إن تقديس المدينة القديمة يشكل عنصرا مهماً من شخصيتها ويحدد الطريقة التي ينظر بها إليها سكانها والقاهريون الآخرون حيث إن كل حى يربعاه قديس ما (...). إن فضاءات المدينة القديمة المركزية هي في آن واحد أماكن للسياحة وأماكن لتوافد الريفين في أثناء الموالد وأماكن للقاء بالنسبة إلى القاهريين من كل الطبقات الاجتماعية الذين يشاركون، نادرا ولكن بشكل منتظم وطقسى،

فى سهرات شهر رمضان فى الحسين (...). فترتبط المدينة القديمة هكذا بالظروف التى تذكر أو تدعو إلى ممارسة التقاليد: الموالد وشهر رمضان...^(١٤).

تحتل المدينة القديمة إذن موقعا مركزيا فى مجال السياحة الدينية والتقليدية، مما يعطيها نمط حياة خاصاً ومستقلاً عن أهم دورات الساعة فى المدينة (ساعات الذروة وأيام العطلة)، ومما يعطيها فى نهاية الأمر "طريقة خاصة فى معاشة" المدينة "citadinité" : "إن الفضاءات ونمط الحياة والتصرفات والممارسات والخطابات، تشارك فى تكوين طريقة خاصة فى "المدينة" يتم إعادة تدويرها باستمرار"^(١٥) . وتشارك نشاطات المدينة القديمة الأخرى فى العملية نفسها .

تزداد أهمية المدينة القديمة كمركز فى فضاء القاهرة نتيجة لنشاطاتها التجارية ولطبيعتها السياحية، ويتم التأكيد على هذا الدور أكثر فأكثر:

"إن المدينة القديمة هى أول فضاء تجارى فى المدينة، نجد فيها بقالات صغيرة لتلبية احتياجات السوق الداخلية الضخمة ولكن أهم شىء هو أن التجارة المتخصصة تجذب إليها الجموع الآتية من القاهرة الكبرى. (...) تنفرد المدينة القديمة بوجود هذا العدد من الحرفيين الذين يبيعون للسياح ولآخرين ويوزعون منتجاتهم فى القطر كله. إنها متخصصة أيضا فى تجارة المجوهرات والنسيج والبهارات والنحاس وأيضا فى منتجات "نادرة" أخرى يصعب الحصول عليها فى أى مكان آخر"^(١٦).

إن التجارة والسياحة مرتبطتان ارتباطا وثيقا إذن. يذهب السياح إلى متاجر خان الخليلى لشراء منتجات الحرفيين، ولكن ليس من أجل هذا فقط، فتشكل المدينة القديمة، وهى المركز التاريخى للقاهرة، نقطة جذب فى حد ذاتها، ليس فقط بسبب أثارها من العصر الإسلامى، ولكن أيضا بسبب الحفاظ على معمارها كمدينة قديمة، بسبب حوارها وبيوتها القديمة ذات المشربيات التى ما زالت موجودة حتى اليوم. يريد

السياح بالطبع أن يزوروا جامع الأزهر ولكنهم يأتون أيضا لكي يدخلوا الشيشة في مقهى الفيشاوى، هذا المقهى الذى كان يرتاده نجيب محفوظ قبل أن تصبح أسعاره السياحية دليلا على أنه لم يعد مقهى شعبيا بل أصبح مكانا لحج السياح. ومقهى نجيب محفوظ، على بعد خطوات من الفيشاوى، يشكل فضاءً مغلقا ومكيفا فى وسط حارتين نواتى قباب. إن التأكيد على العلاقة بين نجيب محفوظ والحق الذى نشأ فيه وكتب عنه سواء من قبل صاحب هذا المقهى أو سكان الحق أنفسهم أو وزارة الثقافة يستحق فى حد ذاته دراسة كاملة. إن نتيجة جائزة نوبل أدخلت حيه فى هالة هذا النجاح، ودائما ما يذكر هذا الكاتب مع الفضاء الذى يشكل خلفية عدد كبير من أعماله الأدبية. من ناحية أخرى، فإن وزارة الثقافة أضافت نشاطا آخر لكل المزارات السياحية الجاذبة التى تقدمها المدينة القديمة من خلال تنظيم سهرات ثقافية فى عدة بيوت قديمة تم ترميمها مؤخرا، مثل بيت الهراوى وراء جامع الأزهر الذى تقام فيه سهرات موسيقية ومسرحيات وأمسيات شعرية. واستقبل هذا البيت مؤخرا مدرسة العود التى أنشأها عازف العود العراقى المقيم فى القاهرة نصير شمة. من الجانب الآخر للشارع، وراء جامع الحسين وفى وسط حارة الدرب الأصفر التى تم ترميمها مؤخرا، نجد بيت السحيمى الذى يستقبل النوع نفسه من الأنشطة. بهذه الطريقة حولت وزارة الثقافة المدينة القديمة إلى مركز ثقافى، لا يقل مصداقية فى تقديمه النشاطات الثقافية الجديدة عن فضاءات أهم مثل أوبرا القاهرة الجديدة التى افتتحت سنة ١٩٨٨ . ويمكن مقارنة النشاطات التى يتم تنظيمها فيها من ناحية الجودة بأمسيات القاعة الصغيرة أو المسرح المكشوف فى الأوبرا.

كلما مر الوقت فقدت المدينة القديمة عراقتها فى الواقع، وكلما زاد حيز التماثل بينها وبين الماضى زاد الميل إلى اختصارها لهذا الماضى. حسب بعض وجهات النظر لم يبق من هذه المدينة إلا شارع واحد فى قلب "المستطيل الفاطمى" الأسطورى. إنه "الفضاء النمونجى" المهدد بالانقراض^(١٧).

وتؤكد تطورات المدينة القديمة الداخلية دورها التجارى والسياحى والثقافى، فتدل الأرقام، على عكس ما كان يمكننا أن نتخيله نظرا إلى أزمة السكن، أن الكثافة السكانية فى هذا الحى تميل إلى الانخفاض. إن المركز يفقد كثافته (أحياء الموسيقى وبولاى تفقد ٤٪ من سكانها سنويا) كما أصبح سكانه أكبر سنا، ففى حين كان عدد سكان المدينة القديمة يصل إلى ٦٧٦٠٥٠ نسمة سنة ١٩٦٦ انخفض إلى ٦١٩٢٢٨ نسمة سنة ١٩٧٦ و٤٧٥٧٤٤ نسمة سنة ١٩٨٦ . لم يعد يشكل هذا الفضاء إذن نقطة جذب لأصحاب الدخل المحدود الباحثين عن سكن، فدوره كمنطقة سكنية يقل أهمية كل حين. إنه إذن فضاء يلعب فى أن واحد أنوار السكن والترفيه والتجارة. وأدت هذه التغيرات الداخلية وتطور دور المدينة القديمة إلى تغيير فى علاقتها "بالمدينة الحديثة" - التى بناها الخديوى إسماعيل. وكانت جليلة القاضى تكتب ابتداء من ١٩٨٥:

"إن ظهور المدينة ذات الشكل الفرنسى والإنجليزى التى بناها إسماعيل فى الجزء الثانى من القرن التاسع عشر بموازاة المدينة القديمة شكل حاجزا فى الفضاء ولكن فى أثناء قرن من الزمن تلاشت الحدود بين هذين النسيجين الحضريين، ليس من خلال توسيع المدينة الحديثة كما كان مأمولا فى هذا الزمن، ولكن من خلال تداخل المميزات الخاصة لكلا المجموعتين على نطاق صغير جدا. (...) لا تلغى ظاهرة التوحيد الظاهرى هذا لبعض فضاءات المدينة الفروق الاجتماعية، ولكنها ترفض الفكرة المبسطة التى لا زالت متداولة بأن هناك مدينتين فى مواجهة بعضهما"^(١٨).

وتؤكد تحليلات أنا مدوف هذا وتسمح باستنتاج أنه لم تعد هناك مدينتان فى مواجهة بعضهما. "إذا كان المركز القديم يمثل كمجاز إجتماعى "قاع المدينة" حتى الستينيات فلم يعد هذا صحيحاً اليوم"^(١٩)، ذلك لأن تعدد الأنوار المركزية للمدينة القديمة أدى إلى "تشكيل مركز ضخم من المدينة القديمة ووسط البلد"^(٢٠). إن تطورات وسط البلد نفسها ذهبت فى نفس الاتجاه وشاركت أيضاً فى تخفيف التناقض بين الفضاءين.

معطيات جديدة: مقرطة وسط البلد والضواحي الجديدة للأغنياء

إن مدينة إسماعيل فقدت تدريجياً الأدوار التي كانت تضعها في مركز الحياة السياسية والثقافية في القاهرة في الوقت نفسه الذي كانت تكتسب فيه أنواراً أخرى - تقاربها من الشرائح الشعبية والبرجوازية المتوسطة.

"كان الحى الذى أنشأه الخديوى إسماعيل حياً نخبوياً يحمل فى طياته إشارات للهوية الغريبة، بسبب معماره وأنواره، إن المدلول الرمزي لهذا الحى هو الذى جعل منه هدفاً للمتظاهرين فى أثناء انتفاضة وحريق المدينة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ . بعد ثورة ٢٣ يوليو وتأميم المحلات المشهورة فقدت وسط البلد أنوارها "النبيلة" كمكان للترفيه والظهور الاجتماعى بالنسبة إلى النخب المصرية والأجنبية، وفقدت أيضاً أحد أهم أنوارها فيما يخص القيادة التى تم نقلها خارج القاهرة؛ فترك عبد الناصر قصر عابدين واختار أن يؤسس مركز الرئاسة فى مصر الجديدة التى اختارها مبارك أيضاً، فى حين أن السادات كان اختار الجيزة [القاضي، جليلة، ١٩٩٦، "القاهرة باحثة عن مركز لها"، وثائق الجغرافيا لمدرسة سان جوزيف] . هكذا تمت "مقرطة" وسط البلد، التى أصبحت تجذب عدداً متزايداً من الموظفين [عن ازدهار القطاع الثالث، انظر المصدر نفسه] وأصبحت مكاناً شعبياً للترفيه، من النزهة إلى السينما مروراً بالتفرج على الواجهات" (٢١).

وبالإضافة إلى كونها "مكاناً شعبياً للترفيه" أصبحت وسط البلد مكاناً للقاء المثقفين والفنانين فى المقاهى والبارات والمطاعم حسب دخل كل واحد وشعبية هذا أو ذاك من أماكن التسامر: مقهى "زهرة البستان"، ومقهى ريش قبل إغلاقه ومنذ إعادة فتحه، ومطعم الجريون، ومنذ زمن قريب النادى اليونانى. هكذا انفتحت وسط البلد لأناس

من مختلف الأحياء الشعبية يتقابلون فى مجموعات "شلل" على أساس ميولهم الفكرية. وخلقت علاقتهم بوسط البلد نوعاً من إحساس الانتماء، فضلاً عن انتمائهم إلى فضائهم الأصلي. هذا الإحساس بالانتماء إلى عدة أماكن واضح جداً فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان^(٢٢)، وكذلك فى روايات أحدث، ومنها "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف. إن ظاهرة الالتقاء فى وسط البلد حللها ريشار جاكمون أيضاً، ويعطى عنها تحليلاً شخصياً إلى حد ما فى مقالة بعنوان "القاهرة كما لم أقرأها فى الروايات":

قاهرتهى (...) لا تتجاوز حجم القرية، تنمشى فى نفس الشوارع؛
طلعت حرب وقصر النيل وهدى شعراوى وشمبوليون وصبرى أبو
علم... وتقابل فيها العديد من المعارف، كما يحدث فى القرى لأننا
نقوم بنفس المسارات، من المقهى إلى البار ومن المكتبة إلى
جاليرى الفن^(٢٣).

وعرف حى المعادى أيضاً تطورات مهمة فى السبعينيات؛ فبعد ١٩٧٣ وتطبيق سياسة الانفتاح التى تشجع المستثمرين الأجانب^(٢٤) أصبح هذا الحى من جديد فضاءً مفضلاً للجاليات الأجنبية (خصوصاً الأمريكية والفرنسية بسبب إنشاء المدارس الأمريكية والفرنسية). وتحولت القرى الأصلية إلى أحياء شعبية فى داخل المعادى ومشكلة جيوب أقلية فى هذا الحى الغنى للبرجوازية. فى الوقت نفسه ظهرت مناطق سكنية للشرائح الوسطى فى شمال حدائق المعادى وشرق المعادى القديمة فى أحياء دجلة ولا سيما المعادى الجديدة حتى أبعد من ذلك. وتطورت أيضاًبنى التحتية فتم بناء عدة سينمات ومراكز تجارية وعدة مدارس خاصة للغات الأجنبية. وتشارك هذه البنى فى جعل فضاء المعادى فضاءً ازدادت مساحة استقلاليته فى مواجهة بقية المدينة وأصبح هذا الفضاء مقسماً بين المعادى الجديدة والمعادى القديمة، حتى وإن زادت ميول التحرك التى يشجعها وجود مترو الأنفاق.

ومثل المعادى تطور حي مصر الجديدة كثيرا، فأنشئت حول ما يسمى الآن مصر الجديدة القديمة ، أى حي الكرية ، العديد من المناطق السكنية، منها التى يسكن فيها الطبقات الفقيرة والشعبية مثل أحياء المازة والكيلو ٤ والكيلو ٥ غير الرسمية، وأخرى للطبقة المتوسطة مثل النزهة الجديدة ومساكن شيراتون، التى وفر سكانها بعض الأموال فى أثناء إقامتهم فى بلدان الخليج، سواء فى المملكة العربية السعودية أو فى بلدان الخليج الأخرى، متأثرين كثيرا بالطوقس الوهابية، يطبع هؤلاء هذه الفضاءات بثقافة الطبقة المتوسطة المحافظة. تختلف هذه الأحياء الحديثة إذن عن المناطق الأقدم فى مصر الجديدة من أكثر من منطلق، حتى إذا كان هذا الفضاء تأثر كليا بسياسة الانفتاح.

إن بناء العديد من المراكز التجارية وسلاسل المطاعم الأمريكية مثل ماك دونالدس أو بيتسا هوت أفقد مصر الجديدة هويتها. حتى إذا كان عدد من القصور القديمة والبقالات فى أحياء الكرية والجامع ما زالت موجودة حتى اليوم وما زال يديرها الأرمن أو اليونانيون^(٢٥).

ولكن تلك الأحياء البرجوازية التقليدية كهليوبوليس والمعادى، كذا الزمالك وجاردن سيتي، لم تعد تلبى احتياجات الطبقة البرجوازية الجديدة فى مصر، لذا ظهرت منذ عدة سنوات فضاءات جديدة وفخمة بحمامات سباحة وملاعب للجولف لديها أسماء واضحة الدلالة: "دريم لاند" و"بيفرلى هيلز"، التى يبدو وكأنها مبنية على نموذج الضواحي الغنية فى الولايات المتحدة. وتلبى هذه المشاريع - التى لا تتناسب لها من الناحية العمرانية - جشع رجال الأعمال فى القطاع الصناعى حيث إن الحكومة باعت لهم هذه الأراضى بأسعار منخفضة، معطية لهم الفرصة لتحقيق أرباح فلكية. وحتى إذا كانت حتى الآن خالية فى أغلبها من السكان، فقد تحرك هذه القلاع فى المستقبل الحدود بين المناطق السكنية الشعبية والمتوسطة والمناطق السكنية الخاصة بالأغنياء. إن مشاكل الحياة اليومية فى داخل القاهرة من تلوث وزحام شديد تفاقمت لدرجة أن الحل المقترح هو أن يتجنب القادرون على الدفع هذه الضغوط. وتذكرنا هذه التطورات

بوضع العديد من المدن الكبيرة مثل ريو دي جانيرو، ومكسيكو حيث تسكن الشرائح الغنية منذ عدة سنوات فى أحياء خارج المدينة، محاصرة بالأسوار وبها بوابة أمامية لا يمكن المرور خلالها إلا بالنسبة إلى السكان الذين يمتلكون بطاقات للدخول. إذا كان لهذا المشروع أن يتحقق فسيشكل تغييرا غير مسبوق فى دينامية التجاور والمواجهة بين الفئات الفقيرة والغنية فى القاهرة، التى لم تكن قط، بالرغم من كل الحواجز، مغلقة تماما.

المدينة الثالثة: مدينة الأطراف والمقابر

ويبقى أهم ما يميز هذه الفترة على المستوى العمرانى هو ظهور مناطق كاملة تُسمى مناطق "السكن غير الرسمي" لأنها بُنيت دون تصريح مسبق من السلطات. وسوف نستخدم هذا التعبير وتعبير "المدينة الثالثة" على التوالى. إن استخدام هذا المفهوم يسمح بتفسير جيد لتطورات مدينة القاهرة؛ فاخترنا أن نضع أنفسنا فى إطار هذا التحليل.

فبعدما كانت القاهرة تنقسم فى حقيقة الأمر إلى قاهرتين: القاهرة الشرقية التراثية القديمة التى بُنيت على مدى ثلاثة عشر قرناً، والتى تقع شرق شارع الخليج المصرى القديم، والقاهرة الغربية تمتد إلى الغرب من هذا الشارع وحتى نهر النيل وجاردن سيتى وجزيرة الزمالك التى بدأ تشييدها فى عصر إسماعيل على غرار الحواضر الغربية الكبرى، وامتدت فيما بعد إلى أحياء أخرى مثل المعادى ومصر الجديدة اللتين بُنيتا على نفس الطراز، واستغرق تشييدهما حوالى القرن ونصف القرن. وبعد أن كانت كل من القاهرتين تمثل وحدة عمرانية وثقافية متجانسة، مختلفة عن الأخرى برغم تجاورهما وتلامسهما، ومتعايشة معها بشكل سلمى، بعد هذا كله ظهرت ما يدعوها أبو زيد راجح بالمدينة

الثالثة، والتي بنيت وتضخمت بشكل سرطاني في أقل من نصف قرن. (...) فهي المدينة العشوائية التي ظهرت حينما كُفّت الدولة يدها عن إنشاء الإسكان الشعبي للفقراء ومحدودي الدخل، وتركت السوق لينحوا بالمشاريع الإسكانية الجديدة تجاه الطبقة الوسطى والشرائح الأعلى منها من الإسكان فوق المتوسط. (...) وإزاء تجاهل الدولة ومشيدى المشاريع العقارية كليهما لمحدودي الدخل كلية، أخذت هذه الشريحة الأمر بيدها، وأقامت خارج النطاق الرسمي أحياء كاملة للإسكان العشوائي، كما استشرت في نفس الفترة ظاهرة الإسكان الهامشي وإسكان المقابر^(٢٦).

وساهمت ظواهر أخرى مرتبطة بسياسة الانفتاح في خلق مناطق كاملة للسكن غير الرسمي، مثل موجات الهجرة المتتالية إلى بلدان الخليج التي سمحت لهؤلاء المهاجرين بالعودة إلى البلاد، بعد سنين طويلة في المنفى، مالكين مبلغا صغيرا من المال يكفي لبداية "مشروع". وفي أغلب الأحيان كانت هذه المدخرات تُستثمر في بناء سكن - غير قانوني - يسمى "غير رسمي". ولهذا السبب يمكننا أن نحدد بداية ظهور هذه "المدينة الثالثة" كمظهر لديناميكية المدينة في السبعينيات، حتى إذا كانت بوادر هذه الظاهرة موجودة في الخمسينيات وحتى إذا كانت بعض الأحياء غير الرسمية قد ظهرت قبل السبعينيات.

يقدّر أبو زيد راجح في مقالة كتبها سنة ١٩٩٦ سكان "جميع الأحياء غير الرسمية في القاهرة الكبرى بستة ملايين نسمة منهم ٥,٢ ملايين في محافظة الجيزة وحدها، يمثلون في الغرب أحياء إمبابة والمنيرة وناهيا وبولاق الدكرور والهرم والقصبجي، وفي الشرق أحياء دار السلام وإسطنبول عنتر والنويقة ومنشية الصدر. إن هذه الأحياء "تحاصر" حسب تعبير راجح مدينة القاهرة "مثلما تلتف الأسورة حول اليد"^(٢٧). كانت عملية بناء هذه الأحياء مرتكزة على فكرة "الاستيلاء"، أي أن السكان يستولون على قطعة أرض ويبدعون ببناء بيوتهم عليها.

عكس السكن غير الرسمي الذى يحاصر المدينة من كل ناحية، فإن السكن الهامشى مرتكز فى داخل المدينة، فى قلب أحيائها القديمة^(٢٨)، يمكن أن يكون غرفة على السطوح أو غرفة تحت الدُرَج. نجد هذا النوع من السكن غالبا فى المدينة القديمة أو فى الأحياء الشعبية فى وسط البلد مثل السيدة زينب، ولكن أيضا فى الأحياء الفنية حيث يسكن البوابون عموماً غرفة تحت الدُرَج. إن النوع الثالث للسكن غير الرسمي هو السكن فى المقابر. ويقدر أبو زيد راجح عدد سكان المقابر بنحو ٣٠٠٠٠٠ نسمة.

وتتشابه مميزات السكن غير الرسمي فيما يخص ضعف البنية التحتية وعدم الاستقرار، سواء فى قلب المدينة أو فى أطرافها.

إن المشكلة الأساسية لهذه الأحياء تكمن فى كونها تأسست دون تصريح من الدولة، فأصبح ربطها بشبكات الخدمات التى تقدمها الحكومة مستحيلاً فى أغلب الأحيان. والنتيجة أنهم غالبا ما يعيشون دون مجارٍ ولا ماء ولا كهرباء.

تمكّناً، بفضل آخر تقييم سكانى فى ١٩٩٦، أن نقدر أن نحو ثلث السكان الذين يعيشون فى الأحياء غير الرسمية لديهم شقة لها توصيلة بالنظام العام لتوزيع الماء. ولكن هناك فروقاً كبيرة داخل المدينة الواحدة ترتبط ارتباطاً مباشراً بدرجة أقدمية الأحياء. فشقق السكان الذين يعيشون فى المناطق التى أنشئت حديثاً على أراضى الدولة والتوسعات غير الرسمية للقرى ليست مرتبطة بالشبكة العامة لتوصيل الماء. مصدر الماء غالبا ما يكون خارج العمارة، ويمكن أيضا شراء الماء من الباعة الجوالين بأسعار عالية جداً خصوصاً نظراً إلى فقر هؤلاء الذين هم من أفقر سكان العاصمة. (...) وحسب التحقيقات التى أجريت فإن الميل يزداد سوما فيما يخص نظام تصريف الماء العادم، فداخل القاهرة يتم رى أقرب الحقول للمناطق الحضرية من خلال ترع تأتى من داخل المدينة الكبرى، وهى نفس الترع التى تحمل كل

مياه الصرف الصحى والصناعى غير المعالجة. إن المنتجات الزراعية التى تُحصَد فى هذه الحقول تحتوى بالتالى على كميات من المعادن الثقيلة من المفترض أن تجعلها غير صالحة للاستهلاك. وعندما ننظر إلى المعطيات المتوفرة فى الخرائط الخاصة بالأنشطة والخدمات (مدارس، مستشفيات...) نجد أن هناك نقصا لهذا النوع من الخدمات فى كل الأحياء غير الرسمية وخصوصاً تلك التى بُنيت حديثاً^(٢٩).

من ناحية أخرى فإن القاهرة تُعدُّ من أكثر المدن كثافة فى العالم، وفى وسط هذه المدينة تُعتبر كثافة الأحياء غير الرسمية نحو ضعف كثافة المعدلات القائمة فى بقية المدينة: ٦٤٠ نسمة لكل هكتار سنة ١٩٩٨ فى مواجهة ٢٨٥ نسمة لكل هكتار فى المدينة بشكل عام^(٣٠).

إن الضواحي القديمة "الرسمية" فى شمال المدينة والأحياء غير الرسمية القديمة على الضفة الغربية للنيل هى التى لا تزال تتميز بأعلى معدلات الكثافة، وقد تصل معدلات البعض منها إلى كثافة ١٥٠٠ شخص فى الهكتار. وتجعل هذه الأحياء غير الرسمية من القاهرة إحدى المدن التى تتميز بأعلى درجات الكثافة فى العالم بعد المدن الهندية مثل بومباي. وإذا أخذنا فى الاعتبار معدل زيادة الكثافات بين ١٩٩١ و١٩٩٨ نلاحظ أن الضغط موجود الآن على أطراف المدينة، خصوصاً فى الغرب وفى الشمال الشرقى، فأصبح الضغط الذى كان حتى ذلك الحين مركزياً يتركز على الأطراف "غير الرسمية"^(٣١).

وفى مقالته التى كتبها سنة ١٩٩٦ والتى أشرنا إليها سابقاً يعطى أبو زيد راجع أرقاما مقلقة: ٦٠٠٠٠٠ نسمة على مساحة ٢ كم^٢ فى المنيرة الجديدة فى شمال الجيزة، و٩٠٠٠٠٠ نسمة فى ٣ كم^٢ فى غرب الجيزة. إن هذه الأحياء، وإن بدا ذلك غير قابل

للتصديق، مازالت تعيش عملية تكثيف: "بشكل عام، إن عملية تضخم القاهرة الكبرى تتميز بالتكثيف أكثر مما تتميز بالتوسيع"^(٣٢). إلا أن الأحياء غير الرسمية تعرف أيضاً عملية توسع فيما يخص مساحتها، وهذه العملية تشكل ظاهرة حقيقية أخذة في التفاقم.

"إن هذه الأخيرة [الأحياء غير الرسمية] رأت مساحتها تزيد من ١٠٤ كم^٢ في ١٩٩١ إلى ١٣٠ كم^٢ في ١٩٩٨ أى معدل تزايد سنوى يقدر بـ ٢,٣ ٪. أما بالنسبة إلى عدد السكان فكان يصل إلى ٤,٣ مليون شخص في ١٩٩١ و ٨,٦ ملايين في ١٩٩٨ أى بمعدل زيادة سنوية من ٤,٣ ٪. إذا استمر الوضع على ما هو عليه فسيضاعف عدد سكان هذه الأحياء ومساحتها في العشرين سنة القادمة!"^(٣٣).

وفى أغلب الأحيان يحدث هذا التوسع على أراض زراعية، على أجزاء من الـ ٤ ٪ الخصبة من أرض مصر.

"ونلاحظ أقوى تضخم مدينى فى الغرب (محافظة الجيزة) وفى شمال المدينة (محافظة القليوبية). نراه فى تحويل أراض زراعية إلى قطاعات مبنية. يقع هذا التضخم بالأساس على أطراف المدينة الغربية وخصوصاً فى القرى التى تم ضمها فى نسيج المدينة"^(٣٤).

إن البناء فى المناطق غير الرسمية هو فعل غير قانونى، مما يتسبب فى مشكلات بين سكان هذه الأحياء من ناحية والحكومة أو المحافظة التى يسكنون فيها من ناحية أخرى. وأرسلت فى بعض الحالات "البلدوزرات" لتدمير عمارات صغيرة مبنية منذ عدة سنوات، واضعة حدا لخلافات غير منتهية غالباً ما بدأها مقاولون كبار طامعون فى الأراضى لإقامة عمارات عالية لتسكين الشرائح المتوسطة والعالية والتى كثيراً ما تظل خالية. فى بعض الأحيان يجتمع سكان حى من الأحياء غير الرسمية ليدخلوا معاً المعركة من أجل إضفاء صفة شرعية على مساكنهم ويقدمون شكاوى فى المحاكم. وفى بعض الأحيان تعطى لها الدولة هذه الصفة الشرعية. ولكن فى حالة عدم حدوث ذلك لا يمكن أبداً الاطمئنان إلى عدم ظهور "البلدوزرات" فى الفجر لتدمير الحى كله دون

أى رحمة. ويضفى هذا التهديد المستمر - وإن كان غير مباشر - على حياة سكان "المدينة الثالثة" طبيعة دائمة من عدم الاستقرار، فغياب الاعتراف الشرعى يعرقل عملية استقرار الإسكان. فضلا عن عدم الاستقرار النفسى هذا، تؤدى الحياة اليومية فى حى غير رسمى إلى نتائج أخرى.

فتنظيم قضاء ما له نتائج على مشاعر الإنسان والطريقة التى يتصرف بها: هذه هى الفرضية التى ينطلق منها "علم نفس المكان" الذى يعطى له أبو زيد راجح أهمية كبيرة فى دراسته عن القاهرة:

"إن الانفلاق لمدة ساعات فى مكان ضيق ينتج الملل والضغط العصبى، وبالعكس فإن سعة المكان وتناسقه وتنوع المساحات والانفتاحات التى تسمح بالتنقل من فضاء إلى آخر تنتج الراحة وتُرضى حاجة أساسية لدى الإنسان، وهى الحركة. فالبيئة لها إذن مفعولها المباشر على مشاعر الإنسان، فالتهوية والإضاءة هما فى الحقيقة أهم عنصرين فى الحياة"^(٢٥).

فمن وجهة نظر أبو زيد راجح تشكل هذه الضواحي إذن خطرا مفترضا بسبب تنظيم الفضاء هذا، كما تشكل مرتعا للإرهابيين والمجرمين الصغار. "يختنق الإنسان ويشعر بالقمع، فيصعب عليه التنفس، بالمعنى الاجتماعى للكلمة"^(٢٦). ولكن ظاهرة "الاختناق الاجتماعى" لا تنعكس فقط فى أفعال المجرمين الكبار والصغار، ولكن أيضا فى ضيق الأفق على كل المستويات.

مدينة مفتوحة ومتجزئة^(٢٧)

أين توجد الحدود الجديدة بعد اختفاء خط الفصل القديم بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة وظهور بيئات جديدة فى مدينة القاهرة؟ قبل أن نطرح هذا السؤال نريد أن نطرح عدة عناصر للنظر فى ظاهرة جديدة نسبيا هى ظاهرة الحركة *mobilité*.

توسع ظاهرة الحركية وأهمية مترو الأنفاق

يحتوى فضاء القاهرة الكبرى على خطى مترو: الأول يربط الضاحية الجنوبية فى حلوان بالضاحية الشمالية فى المرج مرورا بوسط البلد، والثانى يربط الضاحية الغربية فى الجيزة بالضاحية الغربية الشمالية فى شبرا، ويمر أيضا بوسط المدينة. ويوجد مشروع لبناء خط ثالث من إمبابة (الضاحية الغربية الجنوبية) إلى المطار مرورا بمصر الجديدة. تلك الخطوط، التى بُنيت سنة ١٩٨٧ بالنسبة إلى الخط الأول وسنة ١٩٩٩ بالنسبة إلى الخط الثانى، يستخدمها سكان القاهرة بكثافة، وبدأ استخدام وسيلة التنقل هذه بشكل موضوعا للعديد من الدراسات. فيختلف المترو عن وسائل المواصلات الأخرى التى يقدمها القطاع العام فى القاهرة، بسبب سرعته ومواعيده الدقيقة وفاعليته. فنجد أنه لا يمكن تجاهل ميزات المترو خصوصا عندما يقارن بالأتوبيسات التى لا مواعيد ثابتة لها فينتظرها الركاب لمدة نصف ساعة أو أكثر، والتى غالباً ما تكون مزدحمة جداً، أو حتى بالميكروباصات التى جاءت لسد فجوات القطاع العام فى هذا المجال والمنتظمة فى مواعيدها ولكنها ليست موجودة فى كل مكان. هذه الميزات لها ثمن؛ فتذكرة المترو تصل الآن إلى ٧٥ قرشاً، وهذا أعلى من تذكرة الأتوبيس (عموماً ٢٥ قرشاً). فيستبعد هذا الثمن شرائح المجتمع الأكثر فقرا، فالذين يستخدمون المترو بشكل يومى ينتمون إذن إلى الأوساط الشعبية والشرائح المتوسطة التى بدأ يظهر فيها ثقافة المترو الخاصة بالمدينة الكبيرة، بزحامها وأوقات ذروتها وتقاليدها التى لم تكتسب بعد (انتظار خروج راكبي العربة قبل الدخول فيها)، وبناسها الذين يقرعون أو الذين يعطلون^(٢٨).

وسط البلد لم تعد كما كانت (٢)

إننا عرضنا فيما سبق تطورات وسط البلد، ولكننا نريد هنا أن نحلل بشكل أكثر تفصيلا التغير الراديكالى فى علاقة سكان القاهرة الكبرى بوسط البلد فى عشرات السنين الماضية. فأصبحت المدينة التى كانت حديثة فيما سبق مكانا للنزهة بالنسبة

إلى سكان الضواحي الشعبية فيما عدا - مرة أخرى - أكثر الشرائح فقرا الذين يأتون إليها للفرجة على الفترينات أو للذهاب إلى السينما. ويحول مجموعات من الشباب أرصفة وشوارع وسط البلد إلى فضاء مزدحم بالحياة في أثناء العيد الصغير والكبير، في حين أن قاعات السينما كاملة العدد وتفتح حفلات إضافية تبدأ في الفجر (في حين أن المواعيد العادية هي الواحدة ظهرا والثالثة والسادسة والتاسعة والثانية عشرة مساء). إن هذا الدور الجديد نسبيا، على الأقل على هذا النطاق، مرتبط جزئيا ببناء شبكة المترو التي أخرجت أحياء الضواحي من عزلتها، وغيّرت العلاقة بين الضواحي والمركز من خلال تسهيل الحركة، وبالتالي الحركية، مما أدى إلى تغيير مفاهيم البعد والقرب^(٣٩)، وهكذا نشاهد عملية إنتاج لمركزية حضرية جاءت متأخرة نحو قرن بعد العواصم الأوروبية.

"أما صموئيل بوردريل، فإنه يضع في قلب اهتماماته مسألة المكان في عملية التغيير الاجتماعي. إنه فعل ذلك أولا في إطار دراسة عن إنتاج المركزيات الحضرية من خلال مثل مدينة باريس في القرن التاسع عشر. تولد مراكز المدن نتيجة لعملية تاريخية ثم تنتج بدورها فضاء اجتماعيا خاصا. وفي حالة باريس يتشكل فضاء اجتماعي جديد معتمد على الحركية ما بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠. وفي نفس اللحظة يتطور فن الفترينات والمحلات الكبيرة والألمان الثابتة باللاصقات التي تؤكد تسريع الإيقاع وتطور الحركيات. وفي هذه الفترة ظهر المتسكع le flâneur، ويمكن ربط هذه الصورة بكلمات إسحاق جوزيف حول التسكع في المدينة الذي يؤسس "أهمية اللحظة المعزولة والنشاط غير العقلاني وغير المستهدف لشيء في حد ذاته حيث ينسى الجسد نفسه". إن المناظر (والمقصود بها الحضرية هنا) تتسم في حقيقة الأمر بالعبور والانفلات وعدم الاستقرار، والتباعد والتقارب، أكثر من كونها موقعا أو مكانا"^(٤٠).

والآن تنتمى وسط البلد فى القاهرة إلى "نوع المشاهد العابرة"، فهو مكان أصبح مفتوحاً وأليفاً بالنسبة إلى كل سكان القاهرة. ومن وجهة النظر هذه يمر فضاء القاهرة بدينامية فتح الحواجز وخصوصاً إذا قورن بفضاء القاهرة فى القرن الماضى. ولكن ظهور حدود جديدة يقلل من وضوح هذا القول.

حدود جديدة

لقد تحركت الحدود الاجتماعية داخل المدينة، فلم تعد الحدود بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة قائمة ولكن بين وسط البلد بالمعنى الواسع من ناحية وضواحيها من ناحية أخرى، وفى السنوات القادمة سنجد هذه الحدود بين المركز من ناحية والمدن الجديدة للأغنياء من ناحية أخرى. ولا تلبى هذه المدن الجديدة احتياجاً حقيقياً فى التوسع بقدر ما تشكل استراتيجية عمرانية غير متماسكة تستجيب لمصالح حفنة قليلة من رجال الأعمال. وفيما يلى الأرقام المتوفرة عن عدد المساكن الخالية فى القاهرة:

"سنة ١٩٩٨ كان هناك فى الأحياء غير الرسمية نحو ٥٨٠٠٠٠ مسكن خالٍ (أو فى طور البناء)، مما يمثل ٤٤٪ من إجمالى مخزون المساكن الخالية على مستوى القاهرة الكبرى. ونظرياً يعنى هذا أن فى إطار الزيادة المستمرة لسكان هذه الأحياء، يمكن لهذا الاحتياطى أن يستقبل الأسر الجديدة (٤٢٠٠٠ سنوياً) دون بناء أى عمارات إضافية على مدى الأربع عشرة سنة القادمة. أما بالنسبة إلى الأحياء الرسمية فإن احتياطى المساكن الحالى كافٍ لتسكين الأسر الجديدة (٥٣٠٠ سنوياً) على مدى المائة والثلاثين سنة القادمة، أو أكثر، علماً بأن معدل ازدياد هذه الشريحة السكانية يقل باستمرار" (٤١).

اليوم تم تجاوز التناقض بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة. "لم تعد المدينة القديمة تمثل هامش المدينة، هناك أماكن أخرى أبعد حلت محلها في دور طرف المدينة المكانية والاجتماعي"^(٤٢). ومن ناحية أخرى فإن ظهور المدينة الثالثة قد جعل حياة أغلبية سكان المدينة غير مستقرة، في الوقت الذي جعل فيه مستقبل هذا الفضاء الحضري ككل غير مستقر أيضاً، والذي لاحقته تغييرات اللحظة ولاحقته أيضاً الحركة وسرعة التنقلات، بينما كانت الحدود والحواجز تعيد بناء نفسها في مكان آخر.

ونجد تطورات المدينة هذه في الأعمال الأدبية الستة التي تم تحليلها في هذه الدراسة، خمس روايات وقصة قصيرة واحدة: "زقاق الدق" لنجيب محفوظ، و"عصافير النيل" لإبراهيم أصلان، و"لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل، و"هليوبوليس" لمي التلمساني، و"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف و"النداهة" ليوسف إدريس^(٤٣). ويفسر اختيار هذه النصوص بالذات عدة عوامل، الأول هو أهمية إشكالية المدينة في النص ووضوح التناقضات الخاصة بفضاء المدينة فيه، والثاني هو أننا - إلى جانب التناقضات في قلب المدينة - قد حرصنا على اختيار نصوص تتحدث عن الفارق بين الفضاء الريفى (أو البدوى) والحضرى، حتى إن لم يكن فضاء الريف موجوداً في النص كفضاء، مما يفسر اختيار نصوص يوسف إدريس وإبراهيم أصلان وحمدي أبو جليل. والعامل الثالث هو أننا أردنا أن نقوم بتحليل نصوص لعدة أجيال من الكتاب، وأننا اخترنا أن نعطي أهم حيز لروايات المؤلفين الشباب من فترة التسعينيات التي لم تحظ حتى الآن بقراءات نقدية مطولة، مما يفسر وجود ثلاث روايات من هذا الجيل، هي لكل من حمدي أبو جليل، ومي التلمساني، وياسر عبد اللطيف.

إن أعمال نجيب محفوظ (الجزء الأول) ويوسف إدريس (الجزء الثاني) تضعان المدينة الحديثة في ديناميكية المواجهة. وأعمال إبراهيم أصلان "عصافير النيل" (الجزء الثالث)، وحمدي أبو جليل "لصوص متقاعدون" (الجزء الرابع) تدور أحداثها في ضواحي شعبية يهيمن عليها طابع الهجرة الريفية، وبالرغم من فرق السن بين مؤلفيها، فأصلان ينتمى إلى جيل الستينيات في حين أن أبو جليل ينتمى إلى جيل التسعينيات ،

فإن هذين النصين نُشرا في الفترة الزمنية نفسها (سنة ١٩٩٩ وسنة ٢٠٠٢). وأخيرا فإن روايتي مي التلمساني وياسر عبد اللطيف، وإن كانتا تقدمان رؤية مختلفة للمدينة، فإنهما روايتان كتبهما مؤلفان ينتميان إلى جيل التسعينيات وإلى البرجوازية المتوسطة، وتدور أحداث هاتين الروايتين، أو على الأقل أجزاء منهما، في إطار الضاحية، رواية التلمساني في ضاحية "هليوبوليس" الشمالية، ورواية عبد اللطيف في ضاحية المعادي الجنوبية.

الباب الأول

شاعرية التناقضات

الجزء الأول

"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، المدينة القديمة فى مواجهة المدينة الحديثة

يتناول العديد من الأعمال سيرة حياة نجيب محفوظ نظراً إلى الموقع الذى يحتله فى الحقل الأدبى على المستوى المصرى، والعربى، والدولى. ويبدو لنا أنه من الضرورى أن نلقى الضوء على عدة عناصر من هذه السيرة، وأن نبين موضع هذا الكاتب فى الحقل الأدبى، ونوضح فى الوقت نفسه علاقته بمدينة صباه.

وُلد نجيب محفوظ فى حى الجمالية فى القاهرة بداية القرن العشرين (١٩١١)، فى تلك الفترة كان ذلك الحى سكناً للطبقات المتوسطة والشعبية، وكان يتميز بشوارعه العامة والتجارية. وينتمى محفوظ إلى أسرة من الطبقة المتوسطة. فى سن ١٢ سنة (أو ٦ حسب قول بعض المؤرخين) ينتقل مع أسرته إلى حى العباسية الأحدث والأرقى نسبياً. هذا يعطى له، بداية من طفولته ومراهقته، معرفة جيدة بمجمل أحياء القاهرة. فإذا كان محفوظ قد عاش طفولته فى الجمالية، فإنه سكن أغلب الوقت فى المدينة الحديثة فكان دائم التردد على فضاءات اللقاء بين المثقفين، مما لم يُتَحَ لسكان المدينة القديمة. فعندما دخل الجامعة فى عام ١٩٣٠ لم تكن قد بدأت فترة "التوسع الجماهيرى" فى التعليم العالى. فإذا نظرنا إلى الوقائع فقط، فإن حياة نجيب محفوظ ليست مرتبطة بحى الجمالية إلى الدرجة التى يمكن أن تصدرها الصورة التى ارتبطت به، وخصوصاً بعد جائزة نوبل، وهى الصورة التى يمكن تلخيصها على النحو الآتى: "محفوظ، كاتب الجمالية". فعمله أكثر تنوعاً فيما يخص الفضاءات التى تناولها عما قد نعتقده للوهلة الأولى، ولا تقع رواياته وقصصه القصيرة كلها فى المدينة القديمة، فرواياته "الرص والكلاب"،

ويوم قتل الزعيم، وثرثرة فوق النيل، وميرامار، وأولاد حارتنا^(٤٤) تجرى أحداثها في أماكن أخرى، وإن لم يكن هدفنا هنا هو إنكار مكانة حي الجمالية في الثلاثية مثلاً وفي العديد من رواياته المهمة. قد تحتاج الطريقة التي تم بها ربط مسيرة محفوظ عضوياً بمسقط رأسه، إلى دراسة متعمقة، فإنها تطرح العديد من الأسئلة حول الإصرار في جعل هذا الكاتب هو "الشاهد الأبدى" على فضاء تم تقديسه وتقديمه في إطار مثالي.

وتناسب هذه الصورة جيداً دوره كـ"ضمير الأمة"، وهو الدور الذي خصصته له "المؤسسة الأدبية والثقافية"^(٤٥)، وهو الدور الذي كانت مسيرة محفوظ الشخصية تبني وكأنها درست خصيصاً من أجله، فبالرغم من أنه لم يكن يدعم النظام، وبالرغم من الانتقادات الحادة التي كان يوجهها للسلطة الناصرية، فلم يُردِّ محفوظ قط أن يهاجم الحكومة وجهاً لوجه، وكان دائماً يتسم باللباقة في الطريقة التي يعبرُ بها عن رأيه. وإلى جانب هذا، فإنه أبدى منذ البداية دأباً غير عادي، يناسب جيداً التصور السائد عن الشخص الذي يمتلك موهبة ما. فبعد أن نشر عدة قصص قرر سنة ١٩٣٦ بعد أن تخرج في كلية الآداب قسم الفلسفة (التي دخلها رغماً عن إرادة الأب الذي كان يريد أن يدخل كلية الطب) أن يهب وقته للكتابة الروائية، إلى جانب عمله موظفاً في وزارة الأوقاف. ويؤكد ريشار جاكمون على أن هذا الاختيار كان غير معتاد في هذه الفترة:

"إن هذا الاختيار مدهش في هذه الفترة، والأكثر إثارة للانتباه هو الدأب الذي تَمَسَّك به محفوظ بهذا الاختيار لمدة ١٥ عاماً، .. بالرغم من ضالة المكاسب المادية والرمزية. فإذا كانت رواياته "الفرعونية" الأولى استُقبلت جيداً، فالثانية "راوييس" (...) قد جازت على جائزة في المسابقة التي نظمتها "قوت القلوب" سنة ١٩٤٠ والثالثة كفاح طيبة فازت أيضاً في المسابقة الأولى حول الرواية التي نظمها مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٢، إلا أنه عندما تخلى محفوظ مع صديقه وزميله عادل كامل (١٩١٦-١٩٩٥) عن الرواية التاريخية الوطنية من أجل الواقعية،

رفض المجمع سنة ١٩٤٣ روايتيهما الواقعتين الأوليين،
"السراب" لمحفوظ، و"مليم الأكبر" لكامل، وقرر كامل بسبب هذا
الرفض التخلي عن الأدب والاهتمام بعمله محامياً فقط، ولكن
محفوظ، الذى لم يكن يعطى نفس القدر من الأهمية للتصاعد
الاجتماعى وللتناجى المباشرة لإنتاجه ككاتب، تمسك باختياره،
ويسمى هذه السنوات (١٩٣٩-١٩٤٥) "مرحلة التخزين" نظراً
إلى الصعوبات التى واجهها كى ينشر عمله^(٤٦).

ويؤتى هذا الأدب ثماره فى النهاية، حيث صار محفوظ كاتباً مرموقاً فى الحقل
الأدبى المصرى والعربى حتى من قبل جائزة نوبل (١٩٨٨).

نُشرت "زقاق المدق" سنة ١٩٤٧ بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. كتبها محفوظ
فى أثناء الحرب، وتدل عدة عوامل على أنه يجعل الأحداث تحدث فى شتاء
١٩٤٤-١٩٤٥^(٤٧) فى زقاق المدق، الزقاق الواقع فى حى الأزهر والحسين والذى يعطى
عنوانه للرواية. والحبكة مبنية حول الشخصية الرئيسية فى الرواية: حميدة، الفتاة
المغرورة التى تسيطر عليها رغبتها فى الخروج من الفقر بأى ثمن، ولكن فى النهاية تتم
خطبتها لشاب بسيط من سكان الزقاق، عباس الحلوى، الذى يذهب ويعمل فى معسكرات
الإنجليز كى يلبي رغبات الفتاة المادية. بعد سفره يطلب سليم علوان، وهو التاجر
الغنى الذى يملك بقالة فى الزقاق، يد حميدة التى توافق، ولكن فى اليوم التالى يصاب
علوان بسكتة قلبية. وفى نهاية الرواية تلبي حميدة طموحاتها وتصبح غنية من خلال
عملها عاهرة فى بارات العاصمة بعد أن تتعرف إلى القواد فرج إبراهيم وتقع فى
غرامه. وتنتهى الرواية عندما يلتقى عباس الحلوى فى أثناء عطلة قصيرة فى القاهرة
مصادفة بحميدة فتستخدم هذه الأخيرة صدمة الشاب كى تدفعه فى طريق قوادها،
الذى تريد الانتقام منه وتشرح له أين يجده بعد ذلك بيومين. ولكن فى اليوم التالى يرى
عباس الحلوى، وهو يمر أمام البار الذى كان عليه أن يذهب إليه بعد ذلك بيوم، يرى
حميدة فى وسط الزبائن السكارى فيقذفها بزجاجة ويجرح وجهها متاثراً بالمشهد،
فيقتله العساكر الإنجليز الموجودون فى البار.

إن حبكة هذه الرواية محددة جدا فى الزمان، وأيضاً فى المكان حيث إنها تقع بشكل أساسى فى زقاق المدق، وهو الزقاق الذى ينتمى إلى الأحياء الشعبية القديمة - لا الشعبية الجديدة فى الأطراف التى تقع فى القاهرة التاريخية - أى فى نواة المدينة التى أسسها الفاطميون، ونقصد هنا الأحياء التى تقع حول جامع الأزهر والحسين: الصنادقية والغورية والسكة الجديدة والموسكى، فقاهرة "زقاق المدق" هى أولاً مركز العاصمة التاريخى، ولكنها أيضاً "وسط البلد" لما قبل انقلاب ١٩٥٢، حيث تقع نهاية الحبكة.

١ - عالم الزقاق: جيتو منغلق على ذاته

يصف الراوى زقاق المدق على أنه فضاء منعزل وجامد، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الحى ومكتفٍ بالنسبة إلى تنظيمه المكانى بذاته.

من الصفحة الأولى يتم التأكيد على طابع الزقاق المنعزل، فـ"هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحديق به من مسارب الدنيا" (ص ٥). وتؤكد هوية سكان الزقاق الخاصة هذا الطابع المنعزل، حيث إنهم يختلفون عن بقية سكان المدينة، وتظهر هذه الهوية عندما يستخدم الراوى تعبيرات مثل "مخلوقات المدق" (ص ١٦٢) أو "السجن لم يكن مما يشين المرء فى المدق" (ص ٢٣٩)، ولكن فى الوقت نفسه يتم الربط بين سكان الزقاق وسكان الشوارع المجاورة، مثل الصنادقية والغورية والموسكى، فيما يخص هويتهم الاجتماعية. وعندما تحكى أم حميدة آخر نائم الحى يتحدث الراوى عن "أنباء المدق والأحياء المجاورة" (ص ١٦).

إن الجمود الذى يميز عالم الزقاق مرتبط ارتباطاً وثيقاً بانعزاله، إنه فضاء منعزل عن بقية العالم، جامد لا تمسه التغيرات التى تقلب الكوكب، جامد بالرغم من كل الأحداث التى مرت عليه، كأنمابقى هذا الزقاق غير عابى بالتطورات الزمنية وكأنما يحكمه إيقاع الدورات، فمثلاً بعد موت عباس الحلو "استوصى المدق بفضيلته الخالدة فى النسيان وعدم الاكتراث" (ص ٢٣٩).

ولكن بالرغم من انعزاله يبقى هذا الفضاء حياً فـ" يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحفظ -إلى ذلك - بقدر من أسرار العالم المنطوى" (ص ٥) .

هذه الجذور هي أيضا جذور تاريخية؛ فحياة سكان الزقاق اليومية مرتبطة بالآثار التاريخية الموجودة في الحي؛ فنجد في أول سطور الرواية وصفا للزقاق على أنه "أثر نفيس"، تتداخل آثاره في حياة السكان وتشكل خلفيتها، كما هو واضح بالنسبة إلى مقهى المعلم كرشة. "وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك" (ص ٥).

ومن جانب آخر يتردد أغلب السكان بشكل منتظم على جامع الحسين. هذا ما تفعله حميدة عندما تذهب هناك لتصلى من أجل نجاح مشاريع خطيبها عباس الحلو، وأيضا الست سنية عفيفي (ص ١٤٥).

أما فيما يخص تنظيم فضاء الزقاق فإنه تم تقديمه من أول صفحة:

"أذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصناديق، ثم يصعد صعودا في غير انتظام، يحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، ويحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهي سريعا -كما انتهى مجده الغابر- ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة" (ص ٥).

ويؤكد النص هنا على ما يميز الزقاق عن غيره من الفضاءات؛ فهو فضاء صغير وضيق "منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة". "لا يمكن أن نعتبر أن للزقاق الروح نفسها التي للشارع لأنه يوقف الاتصال العمراني الذي هو صفة الشوارع الكبيرة. لا يؤدي الزقاق إلى شيء"^(٤٨). يتميز الزقاق بأفق المغلق والمسدود. إن طبيعة الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية تؤكد إذن فكرة الفضاء المغلق على نفسه، وعلاوة على ذلك فإن هذا الفضاء منظم بحيث يسمح بتلبية أغلب احتياجات السكان من داخله، فنجد داخل هذا

الزقاق فرنا، ويقال، وبائعا للبسبوسة، ومقهى يشكل فضاءً للاندماج الاجتماعي تدور حوله الحياة الاجتماعية، فيرتاده بشكل أساسي رجال، وليس كل الرجال، فمثلا السيد سليم علوان لا يظهر في هذا المكان.

السكان بين «الناس الطيبة»، والنموذج الاجتماعي المثالي، والمهمشين

إن عدد شخصيات الرواية كبير وأربع عشرة منها من سكان الزقاق: عباس الحلو، وعم كامل، والشيخ درويش، والمعلم كرشة، وأم حميدة، والست سنية عفيفي، وحسين كرشة، وحميدة، والسيد سليم علوان، والدكتور بوشى، ورضوان الحسيني، وجعدة، وحسنية، وزينة. وسنحلل شخصيات سليم علوان وحسين وحميدة في الجزء الخاص بالفضاء خارج الزقاق.

من «الناس الطيبة» : عباس الحلو وعم كامل.

إن عباس الحلو شاب «شاحب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوى الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته، يرتدى بدلة، ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات» (ص ٦).

فإن عباس الحلو يمتلك دكان حلاقة في الزقاق، وقد عمل لمدة عشر سنين متواصلة كصبي حلاق في حى السكة الجديدة قبل أن يفتح دكانه الخاص. بعد خطبته لحميدة يذهب للعمل في المعسكرات الإنجليزية كى يوفر مبلغا من المال من أجلها. يقدمه الراوى على أنه شاب لا مواهب خاصة له، أهم ما يميزه هو الرضا بقدره، وإن كان يعطيه عدداً من القيم الإيجابية:

«كان عباس الحلو - ولا يزال - شخصا وديعا، دمث الأخلاق طيب القلب، ميالا بطبعه إلى المهادنة والمصالحة والتسامح، أقصى ما يطمح إليه من فنون اللهو اللعب السلمى، أو ارتياد القهوة لتدخين الجوزة ولعب الكومى، مع نفور من اللجاج

والشجار، ودراية فى اتقائهما بالابتسامة الحلوة والله يسامحك يا عم، وكان يحافظ على صلاته وصومه، ولا تفوته صلاة الجمعة فى سيدنا الحسين (...) وعُرف إلى ذلك بالقناعة والرضا، حتى إنه واصل عمله "صبيا" عشرة أعوام كاملة ولم يفتح دكانه الصغير إلا منذ خمسة أعوام، ومنذ ذاك التاريخ وهو يحسب أنه نال أرفع ما يطمح إليه" (ص ٢٩).

بنى الراوى الشخصية فى تناقض واضح مع شخصية حميدة. ويشارك عباس الحلو اليتيم شقيقته مع العم كامل الذى يُعتبر أيضا من الأناس الطيبين. إنه أكبر سنا من الحلاق الشاب، وهو رجل بدين يبيع البسبوسة ويقضى نصف يومه فى نوم عميق.

"ولا ينتهى من بيع قطعة البسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات: ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك. وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن بمَ يضره الموت وحياته نوم متصل؟" (ص ٦).

النموذج الاجتماعى المثالى: السيد رضوان الحسينى

إن رضوان الحسينى صاحب إحدى عمارات الزقاق ويمتلك أيضا عدة فدادين فى المريج، ولكنه يتميز بشكل أساسى بطابعه الورع، هو الذى كان قادرا بإيمانه أن يتجاوز أزمة فشله فى الدراسة فى الأزهر وموت ابنه:

"كان وجهه الأبيض الوردى يفيض بشرا ونورا، تحيط به لهيته الصهباء إحاطة الهالة بالقمر. وكان كل شيء حوله يلوح بالقياس إلى طمأنينته الراسخة قلقل مضطربا. وكان نور عينيه صافيا نقيًا ينطق بالإيمان والخير والحب والترفع عن الأغراض." (ص ٤٦).

تتنمى المصطلحات المستخدمة لوصفه إلى الحقل المعنوي للضوء وصفاء الروح، وكلها قيم إيجابية، فلا يفرق السيد رضوان الحسينى بين قدره وقدر سكان الزقاق، لا فى هذه الدنيا ولا فى الآخرة. فإذا كان قرر أخيراً أن يحج فإن ذلك القرار مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشكلات التى حدثت فى الزقاق: اختفاء حميدة والقبض على الدكتور بوشى وزبيطة. إن كونه يذهب إلى مكة للتكفير عن ذنوب الآخرين، والمقصود هنا سكان الزقاق، يجعل منه الضمير الحى لفضاء الزقاق. ويدل هذا العنصر الأخير على وحدة المصير داخل الزقاق. ولكن السيد رضوان الحسينى يلعب أيضاً دوراً تبشيراً مهماً، فهو يريد أن ينقل صفاء الروحى لسكان الزقاق ويريد أن يعلمهم فن تحويل المشكلات إلى أسباب لشكر الرب. تعظ هذه الشخصية بالخضوع للقدر الذى رسمه الله ويجعل من الانتماء إلى فضاء الزقاق معطى غير قابل للتغيير. فعندما يذهب عباس للعمل فى معسكرات الإنجليز يقول له: "لا تنس أنك من المدق وأنتك إلى المدق راجع" (ص ٩٣). إن هذه الجملة مبنية على وزن جملة "إنا لله وإنا إليه راجعون". ومن خلال استخدامه لهذا النموذج من الجمل يضع السيد رضوان الانتماء إلى فضاء الزقاق، الذى يمكن أن نراه بشكل أوسع على أنه الانتماء إلى الفضاء الاجتماعى الأصلى، على نفس مستوى دورة الحياة والموت فيما يخص قوة دور القدر.

الهامشية الاجتماعية

إذا كان مكان الزقاق ينتمون إلى مختلف الطبقات الاجتماعية من أصحاب العمارات إلى معدمى الملكية فإنه مكان تبقى القاعدة فيه هى الفقر. ويرتبط هذا الفقر أحياناً بتصرفات هامشية جداً مثل تلك التى يتميز بها زبيطة "صانع العاهات" الذى يصفه الراوى على أن القذارة جعلته أسود اللون:

"فهو جسد نحيل أسود، وجلباب أسود، سواد فوقه سواد، لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان. (...) ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء" (ص ٤٩).

ويسكن زبطة فى "خرابة" عند القرن يصفها الراوى على أنها مكان قذر ومترب ومظلم (ص ٤٨). ويتردد زبطة على فضاءات فى المدينة لم يرتدّها قط سكان الزقاق الآخرون. إنه هو الملك فى عالم الشحاّذين حول جامع الحسين. يرافقه فى مغامراته تلك الدكتور بوشى، وهو النصاب الذى يدّعى أنه دكتور أسنان. فى يوم من الأيام، وفى أثناء سرقتهم لأسنان الميتين الذهبية يقبض عليهما البوليس ويضعهما فى السجن .

ويتميز بعض سكان المدق بأخلاقهم الهامشية، فنجد أن المعلم كرشة صاحب مقهى الزقاق كان تاجر حشيش مثليا جنسيا، ويرتاد فضاءات خارج الزقاق للبحث عن مغامراته، وهكذا لاحظ فى محل صغير قريب من الأزهر شابا سيحاول أن يجذبه من خلال ماله. ويصفه النص على أنه شخصية سريعة الغضب، لها "شهوآت خبيثة" (ص ٤٥) و"نفس ملوثة" (ص ٤٧). فيما يلى وصفه مباشرة قبل دخوله فى محل رأى فيه غلاما:

**"وانبعث من عينيه المنطفئتين نور خافت شرير. وراح يدنو منه
بفيه الفاجر وشفته المتدلية، وجاز عتبه" (ص ٤١).**

مميزات هذه الشخصية متّخذة من الحقل المعنوى الشر . إن هذا الرجل لم يعد له صلة بمبادئ المجتمع الذى يعيش فيه، بما فى ذلك ما يخص نظام قيمه.

**"واستسلامه لشهوآته لا حد له ولا ندم عليه ولا توبة تُنتظر عنه.
بل إنه ليظلم الحكومة فى تعقبها لأمثاله، ويلعن الناس الذين
جعلوا من شهوآته الأخرى مثارا للازدراء والاحتقار" (ص ٤٠).**

هكذا يتضح لنا أن سكان الزقاق ينتمون إلى أوساط اجتماعية مختلفة ويتميزون بتصرفات أخلاقية متفاوتة، فيمكننا اعتبار هذا الفضاء كإعادة إنتاج للعالم كما هو، بفقرائه وأغنيائه، بأناسه الطيبين والأشرار، وفتياته الجميلات ورجاله العجائز الكسالى. وهذا ما يؤكد وصف الزقاق على أنه فضاء منفلق. من ناحية أخرى فإن المناقشة التى دارت فى أوساط النقاد حول ما إذا كانت صورة الزقاق إيجابية أم سلبية فى النص لا قيمة لها، فأراد البعض أن يرى فى شخصية عباس الحلو رمز طيبة الناس البسيطة

وحقيقة هوية الزقاق، والبعض الآخر رأى فى شخصيات زيطة أو المعلم كرشة مجازاً لفساد أخلاق غير قابل للإصلاح يسود حسب رأيهم فى الطبقات الشعبية^(٤٩). ولكن فضلاً عن أنه لا يمكن التأكد من أحد هذه الاستنتاجات التعسفية، نظراً إلى طبيعة الشخصيات المتعددة، كما سبق أن ذكرنا، فإنه يبدو لنا أن هذه المناقشة لا أهمية لها على الإطلاق؛ فلا أهمية لمعرفة إذا كان الزقاق "طيباً" أم "شريراً"، والشئ الذى يبدو لنا أكثر أهمية هو تحليل صورة الزقاق فى الرواية، والتناقضات الموجودة بين هذا الفضاء والفضاء خارج الزقاق^(٥٠).

الأحياء المجاورة: فضاء يرتاده أبناء الليل والهامشيون

تقع الأحياء المجاورة، من منطلق جغرافى بحت، خارج الزقاق، ولكنها فى الوقت نفسه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالزقاق ولا يمكن التفريق بينهما، فإنها تشكل بطريقة أو بأخرى امتداداً للزقاق يرتاده السكان بشكل منتظم سواء لأسباب اجتماعية أو دينية، أو من أجل نزوات بسيطة كما تفعل حميدة. ونحدث هنا عن الشوارع حول الزقاق وهى الفورية والصنادقية والموسكى، والأحياء حول جامع الأزهر والحسين، والمقابر.

ويرتاد زيطة هذا الفضاء بشكل يومى، هو الذى تربطه روابط وثيقة بشعب الظل ويكل الشحاذين الموجودين فى المناطق المحيطة بجامع الحسين. فزيطة هو "ملك" الشحاذين، يذهب كثيراً إلى الفضاء المحيط بجامع الحسين الذى يعيش فيه هؤلاء الشحاذون. إن هذا الفضاء، مثله مثل الطريق الذى يأخذه زيطة كى يصل إليه، تعمه "ظلمة حالكة" وكل حواريه وأزقته ضيقة للغاية، وتسد الممرات "أكوام الشحاذين" الذين يتكلمون من الناحيتين فى الحوارى (ص ٥٠ و ٥١).

أما فيما يخص المقابر فإنها تقع فى معظمها خارج المدينة، فالمقبرة التى يزورها زيطة ومعه الدكتور بوشى تقع بجانب "طريق الصحراء". كى يصلوا إليها تُضطر

الشخصيتان أن يمرا من الجمالية ثم من باب النصر، الأحياء التى تعمها ظلمة حالكة وصمت مخيم (ص ١٨٧)، ثم يجدان أنفسهما فى المقابر. إن المقابر بشكل عام تقع داخل المدينة وخارجها فى آن واحد، وإذا كانت مرتبطة بفضاء المدينة من خلال دورها فإنها غالبا ما تقع خارجها قليلا فى مكان هادئ وبعيد عن صخبها. ولكن المقابر هنا لها دور آخر بجانب كونها تستقبل الأموات، فهي تُعتبر مصدر رزق للأحياء كالدكتور بوشى الذى يسرق الأسنان الذهبية من الجثث.

الأحياء المجاورة: الذوبان في الزحام والحرية سمنا المدينة

إن سكان الزقاق يرتادون بشكل منتظم هذه الأحياء المجاورة التى تشكل امتدادا طبيعيا له، كما سبق أن أشرنا، فيذهب السكان مثلا إلى جامع الحسين سواء لصلاة الجمعة بالنسبة إلى الرجال أو للصلاة والنذور بالنسبة إلى النساء. ويرتادون أماكن أخرى فى هذه الأحياء ويقضون مشاويرهم اليومية. أما حميدة فهي تخرج يوميا من الزقاق كي تنتزه فى شوارع الموسيقى مروراً بالصناديق ثم الغورية ثم السكة الجديدة ثم الموسيقى (ص ٣٥)، فضلا عن المعالم المعمارية لفضاء هذه الأحياء توجد أيضا شواهد إنسانية، ففي هذا الفضاء تتعرف حميدة بفتيات فى سنها يعملن فى معمل قريب:

”رأت صويحياتها من عاملات المشغل قادمات، فهرعت نحوهن وقد تخلصت من جميع أفكارها وابتسمت أساريرها، وسرعان ما سلمن وأخذن فى تافه الأحاديث، وهى تتفحص وجوههن وثيابهن بأعين نافذة، ذاهبة نفسها حشرات على ما يتمتعن به من حرية وجاه. أولئك فتيات صغيرات من أهل الدراسة، خرجن بحكم ظروفهن الخاصة البائسة وظروف الحرب عامة عن تقاليدهن الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتنيات باليهوديات، ذهبن إليها مكودات هزيلات فقيرات، وسرعان ما أدركهن تبدل وتغير فى ربح قصير من الزمن، شبعن بعد جوع، وكُسِين بعد عرى، وامتلائن بعد هزال“ (ص ٣٦).

وقد نجحت الفتيات اللاتي تقابلهن حميدة يومياً في الخروج من إطار الأسرة والتقاليد الخانقة من خلال العمل، فصرن يتمتعن بقدر من الحرية يرمز إليها هنا كونهن يتمشين بحرية في شوارع الموسيقى. إن حميدة تماثل أو تساوى بينهن وبين فضاء الموسيقى، أو بشكل أدق، فإنها تفسر تحررهن وصعودهن الاجتماعي النسبي بعدم انغلاقهن في فضاء مغلق كفضاء الزقاق. وبشكل من الأشكال فإن هذه المقابلات في فضاء الموسيقى هي التي تنشط غربتها وطموحاتها في الصعود الاجتماعي، وهي تعبر بوضوح عن ذلك في هذا الحوار مع أمها بالتبني:

"آه لو رأيت بنات المشغل! آه لو رأيت اليهوديات العاملات! كلهن يرفلن في الثياب الجميلة" (ص ٢٥).

ففي هذا الفضاء تواجه حميدة بشكل ملموس فتيات يرمزن إلى رغبتها في تغيير موقعها الاجتماعي وفي المزيد من الحرية.

وتجد حميدة فرصة التمازج مع عباس في هذا الحي أيضاً، في شارع الأزهر، في أثناء نزهتها اليومية. يُعتبر هذا الفضاء إذن، وبشكل موضوعي فضاءً للحرية، فهي لا يمكن أن تقابل عباس في مكان آخر. وتعتبر الشخصيات بوضوح عن هذا خصوصاً عباس عندما يقول:

"ميلي بنا إلى شارع الأزهر بعيداً عن أعين الذين يعرفوننا" (ص ٢٨).

يسعى عباس وحميدة إذن إلى تجنب نظرات معارفهما، ويظهر شارع الأزهر أمناً بما فيه الكفاية كي يضمن لهما هذا الدور. ويتم اللقاءات الأولى بين حميدة وإبراهيم فرج في هذا الفضاء أيضاً. ويعتبر المعلم كرشة شارع الأزهر مكاناً مناسباً كي يختار عشاقه من بين الشباب الذين يعملون في المحلات هناك:

"وغادر النكان بعد أداء الثمن منفعلاً كما دخله. واتجه نحو شارع الأزهر، ثم عبره مهرولاً إلى الناحية الأخرى، ووقف لصق شجرة في مقابل النكان مستظلاً بالظللة الأخذة في الانتشار" (ص ٤٢).

ليست الأحياء المجاورة فى ضيق الزقاق، وتظهر على أنها وسط حضرى حقيقى، أى أن كل السكان لا يعرف بعضهم البعض بالضرورة. فيحتفظ فيها المرء بدرجة من الخصوصية، محققين بهذا إحدى أهم صفات المدينة والحدائق. إن حميدة تشعر بحرية حركة أوسع فى هذا الفضاء، إنه مكان لا تشعر فيه بنظرات سكان الزقاق التى لا ترحم.

لا توصف الأحياء حول الزقاق إلا بشكل مختصر جدا فى النص، وفيما يخص الأحياء التجارية حول شارع الأزهر، فإن هناك عنصرين مهمين: "الطريق الزاخر العامر" والمعروضات النفيسة من الثياب والآنية" (ص ٣٥)، ويميز هذان العنصران فضاء الأحياء المجاورة بوضوح عن فضاء الزقاق: فالذين يدخلون الزقاق ليسوا سوى الشخصيات التى تسكن فيه، أما هنا فنحن بصدد طريق زاخر وعامر، أى مرة أخرى نتمتع بالخصوصية. وبينما تتبع المحلات فى الزقاق المنتجات الغذائية، نرى الواجهات فى الموسيقى تعرض منتجات كمالية ليست ضرورية.

فيشكل هذا الفضاء إذن باباً أولياً للخروج من الزقاق، وبشكل أو بآخر عتبة المدينة الكبيرة؛ فما زال يتسم ببعض مميزات الزقاق (شعور بالآلفة بالنسبة إلى سكان الزقاق، ظلام، إلخ) ولكنه فى نفس الوقت يتسم بمميزات الفضاء الخارجى (الواجهات، الخصوصية، حرية الحركة، إلخ) حتى إذا كان هذا الفضاء ينتهى عند ميدان الملكة فريدة (ص ٣٦). إنه إذن فضاء انتقالى أو فضاء التماس بين الزقاق وبقية المدينة، ووجود هذا الفضاء يخفف من حدة التناقضات.

٢ - الفضاء خارج الزقاق: المدينة الحديثة والتفكك الاجتماعى

إن سكان الزقاق لا يغادرونه إلا لأسباب معينة، للعمل (عباس الحلو وحسين) أو للحج (السيد رضوان الحسينى)، ولكن هذا النوع من الخروج من فضاء الزقاق ليس "خروجاً عن الزقاق، وإنما هو توثيق للرابطة بالزقاق"^(٥١)، وأمل فى العودة إليه. حتى

إذا كان هذا لا ينطبق على وضع حسين لأن عمله فى معسكرات الإنجليز يشكل بالنسبة إليه نقطة يعتمد عليها فى الخروج نهائيا من الزقاق، فإن هذا الفعل يقربه من حميدة. ولكنها امرأة ولا يمكنها الاستفادة من وجود عساكر الإنجليز فى مصر بنفس الطريقة. والشخصيات الثلاث الذين تربطهم بالزقاق علاقات مختلفة نوعيا هم سليم علوان الذى يعمل داخل الزقاق ولكنه لا يسكن فيه فينتمى إذن بشكل من الأشكال إلى العالم الخارجى، وحسين وحميدة اللذان تسكنهما رغبة الهروب من الزقاق والخروج إلى "المدينة الحديثة".

سليم علوان وأسرته

إن سليم علوان صاحب محل عطور وبهارات فى الزقاق، يبيع بالجملة وبالقطعة. وينتمى هذا الرجل إلى البرجوازية الصغيرة التجارية (إنه تاجر ابن تاجر كما يقول بنفسه) ولكنه تزوج امرأة تنتمى إلى وسط اجتماعى ميسور. والذى يهمنى هنا هو قراءة انعكاس هذا التطور الاجتماعى فى الفضاء.

"فكان بيته كالقصور جمالاً وبناءً ونفاسة أثاث وكثرة خدم وحشم، وفضلاً عن ذلك فقد انتقل عقب زواجه من البيت القديم بالجمالية إلى قصر منيف بالحلمية، فترعرع الأبناء فى وسط جديد منقطع الأسباب ببيئة التجار وأوساطهم، وسط يضمز بلا ريب نوعاً من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً" (ص ٥٢).

إنه ينتقل إذن من سكن فى حى شعبي وتجارى إلى حى سكنى أكثر أناقة. أما أبنائه، وهم من وسط بعيد كل البعد عن الاهتمام بالتجارة، فقد اختاروا مهناً مختلفة عن مهنته (أحد أبنائه قاضٍ والثانى محامٍ والثالث طبيب) وهم لا يريدون أن يختلطوا بمهنة أبيهم أو وسطه؛ فلا علاقة لهم بهذا الوسط الذى ما زال يتردد هو عليه، أى الزقاق والأحياء الشعبية التى تجاوره.

ويمكننا أن نستنتج عدة أشياء من هذه الملاحظات: أولاً أن فضاء الزقاق يُعدّ فضاءً طبيعياً للتجار من البرجوازية الصغيرة مثل سليم علوان (هذا الشخص الانتهازى الذى يحاول فى فترة من حياته الحصول على رتبة البكوية). وهم يشكلون جزءاً من المناخ الطبيعى للزقاق، وينتمون إلى نخبة "تقليدية" بمعنى أنهم يمارسون مهنة قديمة جداً. ثانياً أن هذا الوسط لا يشكل وسطاً طبيعياً لأبناء سليم علوان الذين اختاروا مهناً حرة والذين يمثلون شريحة جديدة من المثقفين المرتبطين بالحدثة، وفضاؤهم الطبيعى هو المدينة الحديثة، وهم لا يدخلون ضمن إطار زقاق المدق، فبين هذه النخبة وفضاء الزقاق أسوار وحواجز عالية جداً.

حسين كرشة: كراهية الزقاق والرغبة فى المدينة

إنه ابن المعلم كرشة الذى يتميز بالفتوة والنشاط. يظهر لأول مرة فى ص ١٣ حيث يصفه النص وهو راجع إلى الزقاق بعد يوم عمل فى معسكر الجيش الإنجليزى:

"فتى فى العشرين فى مثل لون أبيه الضارب إلى السواد، ولكنه
ممشوق القوام، تدل ملامحه الدقيقة على الحنق والفتوة والنشاط.
كان يرتدى قميصاً من الصوف الأزرق وينظفوننا خاكياً وقبعة
وحذاء ثقيلًا" (ص ١٣).

ويدل نوع الملابس التى يرتديها على أنه من ضمن الناجحين فى الحياة، مما يجعله هدفاً للحاسدين.

وحسين كرشة يكره الزقاق ويضعه فى مواجهة واضحة مع بقية المدينة. فى أثناء إحدى مناقشاته مع عباس الحلو يعطى هذه النصيحة للشاب:

"دع هذه الحياة القنرة واستمتع بالحياة الحقيقية" (ص ٩٢) .

إن المصطلح الذى يستخدمه كى يصف حياته فى الزقاق هو مصطلح "قنرة"، وكل إشارات حسين كرشة إلى الزقاق تنتمى إلى الحقل المعنوى للقنارة والبؤس، فمثلاً يتحدث عن "هذه الحياة القنرة الصغيرة" (ص ٣٢) ويكرر مرتين فى أثناء مناقشة مع

أمه هذه الجملة: "بيت قذر، زقاق نتن، أناس بهائم" (ص ٩٤)، ومن هنا تأتي كراهيته للزقاق ورغبته في الخروج منه. إنها كراهية قوية لدرجة أنه يبصق على أرض الزقاق في اليوم الذي يتخذ فيه قرار الرحيل. أما عن المصطلحات التي تصف الفضاء "خارج الزقاق" فتم بناؤها في مواجهة الصفات المستخدمة لوصف الزقاق، فيسميه حسين كرشة "الحياة الحقيقية" كما لو أن الحياة داخل الزقاق لا تستحق هذا الاسم، أو يتحدث عن رغبته في أن يعرف "حياة أخرى" أو "حياة جديدة". ويصف الشقة التي كان يسكنها خارج الزقاق بعد أن حقق رغبته في مغادرة الزقاق فيحدث عن "شقة نظيفة بالوايلية، فيها الكهرباء والماء" (ص ٢٠٨). إنه تزوج خارج الزقاق امرأة لا علاقة لها بزقاق المدق وتسكن "في الخارج". ولكن في نهاية الرواية يعود إلى بيت الأسرة مع زوجته وأخيها بعد أن فصله الإنجليز. ويسمح العمل في معسكرات الإنجليز برزق سهل وسريع ولكنه ليس متوفراً إلا بشكل عرضي بسبب، أو بفضل، الحرب. وليس من قبيل المصادفة في النص كون حسين كرشة يعمل مع الإنجليز.

كان برماً بكل شيء مما حوله. ولعل برمه هذا الذي دفعه إلى الارتقاء بين أحضان الجيش البريطاني" (ص ٦٣).

ويعبر استخدام التعبير "الارتقاء بين أحضان" عن قرار غير متزن، وعن حماس لا حدود له من حسين كرشة لعمله الجديد. وهو تعبير غير حيادي، بل على العكس هو وصف ساخر من الراوي لتصرفات هذه الشخصية. فيطلق الراوي هكذا حكماً على اختيار حسين، رابطاً بينه وبين كراهيته للزقاق بشكل عام. ولكن نجاح حسين ينتهي عندما يتم فصله من الجيش، فيجد نفسه غير قادر على تغطية الالتزامات في "الحياة الجديدة" فيرجع مضطراً إلى الزقاق ويجد نفسه في وضعه الأول.

يمكننا أن نستخلص ملاحظتين من هذه العناصر: فمن ناحية، إذا كان حسين قد نجح في حياته بخلاف الشباب الآخرين فهذا لأنه خرج من الزقاق كي يبحث عن عمل في مكان آخر، ومن ناحية أخرى فإن هذا النجاح عرضي وليس دائماً لأنه معتمد على حدث لن يدوم وهو الحرب. إن استراتيجية هذه الشخصية - الخروج من الزقاق في سبيل النجاح - تنتهي إذن بفشل ذريع.

حميدة: كراهية الزقاق والرغبة في المدينة

تُعَدُّ حبكة الرواية الأساسية حول هذه الشخصية. إنها شخصية مهمة جداً لفهم العلاقة بين الزقاق وباقي المدينة، بين الداخل والخارج؛ فهي تماماً مثل حسين كرشة تكره الزقاق وسكانه ولا ترى فيه إلا عائقاً عن تحقيق طموحها الجامع.

حميدة هي بنت أم حميدة بالتبني وأخت حسين كرشة في الرضاعة. إنها تظهر لأول مرة في ص ٢٢، مشغولة بتمشيط شعرها المليء بالقمل، الشيء الذي يؤكد التناقض بين جمال شعرها والقمل الذي ينمو فيه. إنها إذن امرأة فقيرة وجميلة في آن واحد (انظر ص ٣٥ "ملايتها قديمة باهتة" وترتدى "شيشباً رق نعلاه")، وقبل كل شيء هي امرأة مغرورة، فيؤكد الراوي في الرواية كلها على شخصيتها سريعة الغضب وعلى حبها للعراك:

"كانت في العشرين، متوسطة القامة، رشيقة القوام، نحاسية البشرة، يميل وجهها للطول، في نقاء ورواء، وأميز ما يميزها عينا ن سوداوان جميلتان، لهما حورٌ بديع فاتن، لكنها إذا أطبقت شفيتها الرقيقتين وحدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها! وقد كان غضبها دائماً مما لا يستهان به حتى في زقاق المدق نفسه" (ص ٢٣).

وتوصف حميدة هنا على أنها امرأة ذات شخصية قاسية وجامحة في نفس الوقت. والحقل المعنوي الذي يستخدمه الراوي مبنئ على جانبَي شخصيتها ومقدم بشكل سلبي. ولا تشعر حميدة إلا نادراً بمشاعر "إيجابية"، فقط في لحظات التردد العابرة (عندما تضطر إلى ترك زقاق المدق لئلا تودع أمها بالتبني، مثلاً)، أما عدا ذلك فقلبها "جامد" (ص ٣٩) "قلب متحجر" (ص ١٦٩) وعندما تلقى على حينها نظرات الوداع (...) وقفت حيال ذلك جامدة باردة" (ص ١٦٨) "ولم تكن طيبة قط" (ص ١٧٨) "ولم تكن بالفتاة الطيبة والفاضلة حقاً" (ص ٢١٢)، وتتميز بـ"حب المال" (ص ٣٥) و"الأخلاق أهون شيء على نفسها المتمردة" (ص ٧١)، "كثيراً ما تعبر عن مشاعر التقزز والازدراء الشديد" (ص ٧٤)، وفوق كل هذا فإنها "تبغض الأطفال" (ص ٣٥ و ٧٢ و ١٦٥).

وهي أيضاً امرأة جامحة ، ليس بالمعنى الإيجابي للكلمة، فتتميز "بحبها السيطرة" (ص ٢٩) و"حبها العراك" (ص ٣٩ و ٢١١) و"طموحها النهم" (ص ٧٠) و"روح الشر" (ص ١٣١)، و"لذة الانتقام" (ص ١٥٢) و"غرور جامح" (ص ١٥٢) و"شعورها المتمرد الجامح" (ص ١٥٨) و"لا تسلم حتى تشبع رغبتها في العناد والإباء" (ص ١٧١) و"الخبيل ليس من سجاياها" (ص ١٣٦) وتنتهي حتى يفقد ما يعتبره الراوي مكوناً أساسياً وطبيعياً لدى كل امرأة - أي غريزة الأمومة - غير عابئة إلا بهذا الثلاثي: القوة والمال والعراك. إن سعيها الدائم إلى المزيد من القوة والمزيد من المال وحبها العراك وازدراءها لكل العوائق التي يمكن أن تقف حيلها تجعل منها شخصاً غير إنساني أو كأننا لا مشاعر إيجابية له على الإطلاق. فتخشى أم حميدة بنتها: "ابنتها شاذة مخيفة" (ص ١٢٠).

تشعر حميدة بازدراء عميق نحو زقاق المدق وسكانه، فممنذ بداية الرواية تعبر عن هذا الشعور بشكل واضح، وخصوصاً أمام أمها، وأحياناً تعبر تصرفاتها أو تعليقاتها عن هذا الشعور رغمًا عنها. إنها توجه انتقاداتها ضد الفضاء نفسه أو ضد سكانه، ويفسر هذا الازدراء العلاقات السيئة بينها وبين نسبة الزقاق (ص ١٦٨) فتتساءل مثلاً:

"أفي هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار؟ (...) كلهم كعدمهم.
(... زقاق العدم" (ص ٢٤ و ٢٥).

وتستخدم الجملة الضد الساخرة لتتحدث عن الزقاق المكروه:

"مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة، دمت ودام أهلك الأجلاء، يا لحسن هذا المنظر، ويا لجمال هؤلاء الناس. ماذا أرى؟ هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة، عين على الأرغفة، وعين على جعدة زوجها، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكلماتها وركلاتها. وهذا المعلم كرشة القهوجي متطامن الرأس كالنائم وما هو بالنائم، وعم كامل يغط في نومه، والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب. (...) هذا كل شيء، هذا هو الزقاق، فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى يقمل؟" (ص ٢٦).

ومظاهر الزقاق التي تتحدث عنها حميدة فى هذا الوصف الساخر هى نفسها التي كان الراوى قد تحدث عنها فى النص: عدم الحراك والقفازة. وإن كان وصفها لسكان الزقاق يصير أكثر قسوة قبل مغادرتها الزقاق بشكل نهائى (ص١٦٧)، فتصف المعلم كرشة على أنه "فاجر حشاش" والعم كامل على أنه "حيوان أعجم" والدكتور بوشى على أنه "أعمش قدر". إن هؤلاء الناس والوضع فى الزقاق بشكل عام يسببون لها شعوراً بالازدراء والاختناق (ص١٦٦).

الخروج من الفقر يعنى الخروج من الزقاق

كثيراً ما تشتكى حميدة من وجودها داخل الزقاق، واطعة خط تماثل بين هذا الفضاء والفقر الذى تعيش فيه فتقول مثلاً: "آه يا خسارتك يا حميدة، لماذا توجدین فى هذا الزقاق؟" (ص٢٥). بالنسبة إليها لا مفر ممكناً من هذا الفضاء، وتعبر عن هذا الشعور عدة مرات، وأيضاً من خلال ملاحظاتها على صديقاتها العاملات اللاتي تقابلهن فى أثناء نزهتها اليومية فى الموسكى. خرجت هذه الفتيات، اللاتي تصفهن حميدة وتغار منهن، من فضائهن الاجتماعى الطبيعى عبر عملهن فى المشغل وتحقيقهن من ثم نوعاً من الصعود الاجتماعى. كانت تأمل أن تكون بنفس ثقافتهن كى يمكنها العمل أيضاً. وتعلم حميدة جيداً أنها من أجل أن تحسن وضعها سوف تحتاج إلى أن تخرج من فضاء الزقاق، سواء كان هذا من أجل العمل أو من خلال الزواج برجل غنى. وبعد أن خطبها عباس الحلوى، تطلب منه أن يسكنها خارج الزقاق بعد زواجهما فى حين كان المال الذى كان عباس سيكسبه من معسكرات الإنجليز كفيلاً وكافياً لأن يضمن لها حياة أفضل، سواء كان هذا داخل أو خارج الزقاق. فإذا كانت قد بقيت فى الزقاق كانت ستتمتع بوضع اجتماعى أفضل وكانت ستلتحق بطبقة اجتماعية أخرى. ولكن هذا التحسن ليس كافياً بالنسبة إليها^(٥٣)، مما يؤكد طموحها الجامح ويلقى الضوء على عنصر آخر، وهو طبيعة ازديادها غير المنطقى للزقاق وانجذابها للعالم الخارجى الذى لا تعرفه إلا بشكل هامشى.

وهذا الشعور بالانجذاب نحو مدينة تعتبر مجهولة، يرافقه شيئاً فشيئاً الانجذاب نحو رجل تعرفت عليه حميدة فى احتفال تم تنظيمه بمناسبة حملة انتخابية، فهو الذى يكشف لها - لأول مرة - أضواء المدينة الحديثة المبهرة.

فرج إبراهيم: قواد لا ضمير له

تظهر هذه الشخصية فى النص من خلال انجذاب حميدة لها، فعندما تشعر "بعينين تتفرسان فيها بقوة وقحة" (ص ١٣١) يظهر صاحب هاتين العينين، وتشكل هذه الوقاحة نقطة انطلاق لوصف هذا الرجل وثقته اللامتناهية فى نفسه. وترتبط ثقته هذه بوضعه كرجل يعيش خارج الزقاق، قادم من المدينة الحديثة. فهو يعلم جيداً أنه الأقوى والأفضل ويظهر ذلك بوقاحة، كما يؤكد دائماً على ثرائه عندما يدفع الحساب فى المقهى مظهراً ورقات مالية غير منتشرة فى الزقاق، ويساهم مظهره كرجل "شيك" فى التأكيد على غروره.

كان طويل القامة نحيفاً، عريض المنكبين، حاسر الرأس، غزير الشعر، مرتدياً بدلة ذات لون ضارب للأخضرار، متأنقاً فى ملبسه ومظهره، فلاحاً غريباً فى هذا الوسط الذى يكتنفه، وسرعان ما أنستها الدهشة ما تولاهما من حنق وتوحش، هذا أفندى وجيه، وأين من زقاقها الأفندية؟" (ص ١٣٢).

يُحدث وجوده فى البداية دهشة فى المقهى ولكنها سرعان ما تتبدد:

"أحدث ظهوره الطارئ - بوجاهته وأناقته دهشة فى القهوة، ولكن سرعان ما سحبت العادة عليها ذبول الإهمال، فليس من الخوارق أن يقصد أفندى مثله قهوة مفتوحة لكل طارق" (ص ١٣٣).

ويعلم فرج إبراهيم جيدا غرابة وجوده في مكان مثل الزقاق، ويستخدم هذه الغرابة كي يلفت نظر حميدة. فإذا كانت شخصيته لا تقل قسوة عن شخصية حميدة، فإنه يتميز بهدوئه ومراوغته. فعندما يصف الراوى العليم هذه الشخصية - بغض النظر عن نظر حميدة إليها - فإنه يصفها على أنها رجل "يُحْكَم هو التدبير في هدوء" (ص ١٢٨) "بهذا القناع الزائف من الأدب والوداعة" (ص ١٢٩)، رجل يتميز أيضا بسخريته اللاذعة. وتوافق هذه المزايا جيدا مهنة فرج، تلك التي لا يكتشفها القارئ إلا عندما تكتشفها حميدة: قوَّاد. يشغل فرج إبراهيم عشرات البغايا اللاتي يخصصهن للجنود والضباط الإنجليز. يعطى لهن دروسا في الرقص الشرقي والغربي ودروسا في اللغة الإنجليزية المتخصصة في مجال الجنس.

ولاختيار هذا الاسم دلالة مهمة هنا، فالفرج هو "السعة والانفراج"، أى "الخلوص من الشدة" وهنا ترى حميدة أنه هو الشخص الذى سينقذها من الفقر ومن المستقبل المظلم أمامها. واسمه يشبه اسم إبراهيم فرحات^(٥٤)، المرشح في انتخابات الدائرة التي ينتمى إليها الزقاق. فرحات هو جمع فرحة، أى "السُرور والرضى". وهنا يُعدُّ فرحات سكان الزقاق بألف فرحة وفرحة (بمناسبة الحملة الانتخابية طبعاً) ولا يلتزم بها أبداً. وينفس الطريقة فإن الانفراج الذى يُعدُّ به فرج ليس إلا سرايا يظهره لحميدة كي يقنعها أن تتبعه، ولكي يتمكن منها ويستغلها. هاتان الشخصيتان هما الوحيدتان اللتان تمثلان الفضاء خارج الزقاق، باستثناء سليم علوان الذى ينتمى إلى فضاءين، وعائلته التي لا يتحدث عنها الراوى إلا بشكل غير مباشر والتي لا تتدخل في حبكة الرواية. واستخدام هذا التناقض الساخر في اختيار الأسماء له دلالة مهمة فيما يخص علاقة الاضطهاد والاستغلال بين الزقاق وبقية المدينة، بين "الناس اللى في الداخل" و"الناس اللى في الخارج". إنه يقسم فضاء المدينة بين المستغلين والمستغلين manipulateurs et manipulés، ولا يهم هنا إن كانوا طيبين أم لا، فهناك أيضا كما رأينا أناس "أشرار" في الزقاق^(٥٥)، ولكنهم لا يملكون المعرفة، أو ملكة الفعل savoir faire التي تجعلهم قادرين على المواجهة مع إنسان المدينة homo urbana- nus؛ فلا يمكن الحصول على ملكة الفعل تلك إلا من خلال تربية في المدينة الحديثة.

فالانعزال فى المدينة هو الذى يفسر قبول الشخصيات استغلالها، ويفسر أيضا انبهارها أمام المدينة الحديثة.

الانبهار أمام أضواء المدينة الحديثة

فرج إبراهيم هو أول من يعرف حميدة على المدينة الحديثة، فخلال لقائه بها فى الموسيقى يقنعها بأن تتجاوز هذا الحى الذى لم تكن قد تركته من قبل قائلاً لها "الدنيا لا تنتهى بانتهاى الموسيقى" (ص ١٥٥)، فيركب معها تاكسيًا ويأخذها إلى شقته. ويمثل ركوب التاكسى بالنسبة إلى حميدة الخطوة الأولى فى عالم غريب تماماً عليها:

"تاكس! لقد رنّت الكلمة فى أذنيها رنيناً عجيباً، ولم تكن ركبت فى حياتها إلا العربة الكارو، ومضت ثوان قبل أن تفيق من سحر الكلمة العجيبة" (ص ١٥٦).

الملاحظة الأولى هى أن فى هذا الزمن الوسيلة المستخدمة للتنقل ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالطبقة الاجتماعية، وهذا ما زال صحيحاً حتى يومنا هذا ولكن ليس بنفس الوضوح، فكل الناس يمكنهم أن يركبوا سيارة تسمح بالتنقل السريع من منظر حضرى إلى آخر، ويكمن الفارق فى نوع وراحة السيارة المستخدمة. هذه أول مرة إذن تسنح فيها لحميدة فرصة ركوب أى سيارة، سواء كانت فخمة أو لا. من ناحية أخرى، فإن التاكسى مفهوم مدينى للغاية يرمز إلى السرعة وحرية التحرك ويسمح لإنسان المدينة بالأ "يؤجل أنية رغبته" وبأن يقرر الانسياق لقدره أو لمتعته:

"قبل أن تكون التاكسيات مصطفة فى طوابير منتظمة فى المحطات، كان القادم إلى المدينة يلقى بأمر جاف: "تاكسى"، هذا الصوت القصير والحاد الذى كان يريد أن يعبر المدة الزمنية، أن يفتتح بداية ما. كان يريد السرعة كى لا يؤجل أنية رغبته، وكان يستسلم للسائق لأنه قرر الانسياق لقدره أو لمتعته. ففي هذا اليوم الذى لن يشبه الأيام الأخرى العادية، كان يركب سيارة بالوان المدينة المبهجة. هنا نفهم لماذا لا يبدو لنا التاكسى وسيلة تتقل عادية، بل يسمح بكشف عناصر مهمة فى المدينة" (٥٦).

وهذا بالضبط الذى يحدث فى النص، فهذه هى اللحظة التى تستسلم فيها حميدة لرغبتها فى المدينة التى تستسلم فيها لمتعتها بهذه المغامرة الجديدة عليها والتى تستسلم فيها لقدرها. وهى أيضاً المرة الأولى التى تخرج فيها من الزقاق ومن الفضاء المجاور. وعندما يقول فرج للسائق: "شارع شريف باشا" تقول لنفسها: "شريف باشا، ولا المدق ولا الصناديق ولا الغورية ولا حتى الموسيقى، شريف باشا!" (ص ١٥٦). تلخص هذه الجملة جيداً الثنائية التى تراها بين هذين العالمين، فبالنسبة إلى حميدة هناك مدينتان: الأولى هى تلك التى تعرفها والتى تعيش فيها حول الزقاق، حتى إذا كانت توجد درجات داخل هذا الفضاء، من المدق إلى الموسيقى - واستخدام تعبير "ولا حتى" يدل بشكل واضح على هذا. والمدينة الأخرى هى تلك المدينة المجهولة تماماً بالنسبة إليها، وسط البلد الحديثة التى تكتشفها عبر نافذة التاكسى. وفى وصف ما يعتبر "دنيا جديدة" تماماً بالنسبة إليها، يهيمن الحقل المعنوى للضوء، فنجد كلمة "أنوار" مرتين و"ميض مشرق" و"النورانية" و"الكواكب المنيرة" و"حقل البهجة" و"دنيا باهرة ضاحكة" و"البهجة" و"تطير طيراناً" و"فسكرت مشاعرها ورقص قلبها ودمها":

"وتحرك التاكسى فتناست كل شئ إلى حين (...)، وقلقت عينها بين الأنوار التى تتخطفهما، فلاح لها الدنيا الجديدة خلال زجاج النافذة باهرة ضاحكة، وانتقلت حركة التاكسى إلى جسمها وروحها، فانبعثت فى نفسها نشوة مطربة، وتهاى لها أنها تطير طيراناً، وتحلق فى سماء الدنيا، وكأن وجدانها من البهجة يسجع شاديا متجاوبا مع انسياب الحركة وتجدد المناظر والأنوار، حتى تألفت عينها بوميض مشرق، وافتر ثغرها عن إشراق وذبول. وجرى التاكسى فى خفة، يخوض خضماً من العربات والسيارات والترام والناس، وجرى معه خيالها. فاستعر حماسها، وسكرت مشاعرها، ورقص قلبها ودمها وخواطرها. ثم أفاقت مباغطة على صوته يهمس فى أذنها قائلاً: "انظري إلى الحسان كيف يرقلن فى ثيابهن النورانية!". أجل.. إنهن يتمايلن مبعثرات كالكواكب المنيرة.. ما أجملهن، ما أبدعهن!" (ص ١٥٦-١٥٧).

إن فضاء التاكسي هو أيضا فضاء للحرية حيث يتبادل حميدة وفرج إبراهيم قبلة طويلة بعيدا عن الأنتظار. وإذا كان الفضاء خارج الزقاق يشكل من خلال نظرة حميدة له فضاء النور، فإنه أيضا فضاء المساحات الضخمة؛ فيلفت نظرها حجم العمارات. إن مدخل عمارة فرج إبراهيم أوسع من مدخل الزقاق:

"فرأت عمارات تتناطح السحاب (...) ورأت عمارة ضخمة سامقة ذات مدخل أوسع من زقاق المدق" (ص ١٥٧).

أول وصف للعالم خارج زقاق المدق يتم من خلال نظرة حميدة، والأشياء التي تصفها في هذا العالم تجعل منه النقيض لزقاق المدق. إنه عالم يتسم بالاتساع، وبالألوان الباهرة، أحجامه لا يمكن مقارنتها بأحجام الزقاق، إنه عالم نرى فيه بحراً من "التاكسيات والترام والمشاة". إنها تضع هذا العالم، الذي ما زالت في طور الاكتشاف له، والذي يمثل بالنسبة إليها "النور والجاه والقوة"، في تناقض مع عالم الزقاق الذي كانت تختنق فيه:

"طالما اختنقت في هذا البيت، وهذا الزقاق، وهيهات أن يعيقها عائق بعد اليوم عن الانطلاق إلى النور والجاه والسلطان" (ص ١٦٦).

فتقرر اكتشاف هذا "العالم الجديد" وتعطى ظهرها للزقاق:

"وقالت لنفسها إنها الآن زائرة عابرة في المدق، لا هي منه ولا هو منها" (ص ١٦٧).

عندما نلتقى مرة أخرى بحميدة في نهاية الرواية، تكون قد أصبحت بغياً في البارات التي يرتادها عساكر الإنجليز. تبدلت تماما من حيث المظهر وتعانى من علاقتها بفرج إبراهيم.

صورة المومس فى الخيال الحضري

حميدة ليست امرأة تعيش على حساب أحد أو امرأة تعمل بغياً من وقت إلى آخر، بل هى امرأة تمارس مهنة الدعارة . وهى التى اختارت هذه المهنة كى تحقق طموحاتها فى الثراء، كى تخرج من الزقاق. من خلال هذا اندمجت فى فضاء المدينة الحديثة، وبين صورة الداعرة والمدينة كثيراً ما يحدث نوع من التماثل:

تبدو لنا صورة المومس وسيلة أخرى للوصول إلى شاعرية المدينة (...). إنها نقطة ضعف المدينة لأنها من لحم ودم فى عالم الحجر هذا. (...) تحت ظروف معينة يشعر الرجل بأنه يمتلك المدينة من خلال المرأة. (...) عدم استيعاب المدينة يعنى، على مستوى الوعى المباشر، البقاء على السطح، بسبب قواعد يجب احترامها أو حواجز ممنوع تجاوزها. إن نظام دفاع المدينة لا يكمن فقط فى القوانين الرسمية وأيضاً فى الشكوك غير الواضحة للسكان. إنهم لا يفتحون لك ديارهم، ولا حتى وجوههم. لا نتكلم ولا نبتسم للغريب، ولا نشكره لأدبه. فعندما يلج المومس، يشعر الغريب أنه يتجاوز إحدى المنوعات. (...) وجد إذن نقطة ضعف فى هذا الحصن الذى كان يبعده إلى الخارج، بعيداً. (...) إن المرأة-الملجأ لا تشكل بالضرورة انقطاعاً، بل يمكن أن تُستخدم كمرحلة لاستيعاب متعجل للمدينة. (...) يصبح اكتشاف مدينة معينة دخولاً فى الوجود الحضري، دخولاً فى الواقع المفرط للمدينة *surréalité urbaine* . وبنفس الطريقة، يمكن للمومسات وبعض أحياء البغاء أن تخبرنا شيئاً عن هذه المدينة وعن الوضع الحضري فى مطلقه (...). علينا إذن أن نقول كيف تعبر المومس عن الواقع المفرط للمدينة^(٥٧).

إن حميدة دخلت في هذا "الوجود الحضري" بعد أن صارت داعرة ، ملغية بذلك شخصيتها القديمة، وأصبحت هذه الشخصية تحمل في طياتها روح الطبيعة الحضرية بشكل عام وروح مدينة معينة في وقت محدد من تاريخها، وهى مدينة القاهرة التى تحتلها الجيوش البريطانية. إنها هى هذه النقطة الضعيفة فى الحصن التى يتخيل الجندى الإنجليزى أنه يمكن من خلالها أن يمتلك المدينة كلها، وبالتالي الوطن أيضا. نقطة ضعف يفعل فيها رجل المدينة ما يشاء، هذا الفاسد الذى لا مشاعر له، الرجل الذى غيرها كلية.

تغيير الشكل: حميدة اسمها تيتى

اختار لها فرج إبراهيم منذ أول يوم وصلت فيه اسم "تيتى". تبدل إذن حميدة اسمها ذا الرنين العربى الملحوظ الذى لا يُعتبر أنيقا بما فيه الكفاية لاسم الدلع تيتى، وهو أسهل فى النطق بالنسبة إلى الجنود الإنجليز، حتى وإن كان غريبا بالنسبة إليها : "هذا اسم غريب، لا معنى له" (٥٨) (ص ١٨٠).

ولكن سرعان ما تتجاوز هذه التحفظات ويقنعها فرج إبراهيم أنها لا بد أن تنسى حميدة التى لم تعد موجودة، كما يشرح لها. وتقول هى لنفسها:

"فلا يجوز أن تُنادى فى شريف باشا بما كانت تُنادى به فى الملق" (ص ١٧٩).

فحميدة لم تعد هى نفس المرأة، لدرجة أنه أصبح من الصعب التعرف عليها لمن يقابلها فى الشارع، فعندما يراها حسين كرشة وعباس الطوتمر داخل عربة فى الشارع، عباس فقط هو الذى يتعرف على شيء ما فى طريققتها ويجرى وراءها. تحت تأثير الصدمة يقول: "ما هذه بفتاته" (ص ٢٢١). وفى عدة صفحات قبل هذا يصف الراوى حميدة بعد تغييرها. لقد أصبحت بغيا أنيقة:

"فبدت امرأة جديدة كأنما ولدت فى أحضان النضارة ونمت وترعرعت فى مطارف الجاه والنعيم؛ على الرأس عمامة بيضاء

مرتفعة في نقوس كالخوذة، عُقَص تحتها شعرها المدهون العبق،
الخدان والشفقان مصبوغتان بالحمرة على خلاف بقية الوجه خلا
من الأصباغ، بعد تجربة طويلة دلت أن بشرتها البرونزية أفن
للجنود الحلفاء وأحب إليهم، الأشفار مكحلة، والأهداب مدهونة
مفصلة تهدف أطرافها الحريدية إلى عل، وعلى الجفون ظلال
بنفسج مقطورة من نسائم الفجر، هلالان مزججان خطتهما يد
ماهرة مكان الحاجبين، سلسلتان من اليلاتين ثواتا نبقتين من
الؤلؤ تتدليان من الأذنين، غير ساعة ذهبية في معصمها وهلال
منقوس في مقدم العمامة، فستان أبيض يشف أعلاه عن قميص
وردي وتتضع حاشيته بسمرة فخذيه، جورب رمادي من الحرير
الخالص لبسته لا لشيء إلا غلو ثمنه، وقد تطاير شذا عبق من
تحت إبطيه وراحتيه وعتقه* (ص ٢١١).

إن المرور من فضاء إلى آخر في قلب مدينة واحدة غير شكل حميدة، فمن خلال
تغيير الفضاء وفضاء السكن الفرعي، تغيرت هي نفسها كثيرا. تأقلمت وحياتها
الجديدة. وفي وصف الفضاء الذي تتحرك فيه، نرى نفس العناصر: المرأة والحوض
الذهبي، ولكنها الآن تحس بالألفة في هذا المكان الذي كان غريباً جداً بالنسبة إليها في
البداية، وجعلت منه مكانها. وحصلت أيضاً على كل المعرفة التي تحتاجها المرأة كي
تبرز جمالها، وتعلمت التعقيد الذي يُعتبر إحدى خاصيات الحضرة. نرى هذا من خلال
تعلمها لفن المكياج واختيار الملابس والمجوهرات، كل التفاصيل التي تدل على أنها
أصبحت امرأة غنية. وفي نفس الوقت، فقدت الجانب الوحشي لجمالها. ولكن هناك
تفصيلة واحدة تدل على أصولها الاجتماعية: حبها المبالغ فيه للمجوهرات، وبشكل عام
”سوء نوقها“ (ص ٢١١). وفي حين أن كل شيء فيها يبدو متغيراً فإنها بقيت على
نفس الشخصية وظلت تلك المرأة المغرورة. وخلافاً للبغايا الأخريات، ممن يعانين
ويحلمن بحياة أكثر ”عفة“، فإن حميدة لا تندم على شيء ولا تنتظر أبداً إلى الراء.

علاقتها بفرج إبراهيم وتطورها

يلتقط فرج إبراهيم حميدة فى حفل انتخابى. إنه غريب عن عالم الزقاق أتى من الخارج واصطادها، بالمعنى الحرفى للكلمة. إن اللقاء الأول بينهما (الذى يعيشه القارئ من جانب حميدة) يتميز بالإعجاب المتبادل الجامح والغرائزى. إنهما يتبادلان نظرات تحد: "التقت عيناها بعينيها تتفرسان فيها بقوة وقحة" (ص ١٣١).

عند هذا اللقاء الأول تدرك حميدة (وربما هذا هو ما أعجبها فيه) أن هذا الرجل الأنيق "يبدو غريبا عن وسطه" (ص ١٣٢). إنها مندهشة، واندعاشها ينسبها لوهلة لحظة الكراهية التى ولدتها فيها نظرات هذا الرجل الذى لا حدود لثقتة فى نفسه: "هذا أفندى وجيه، وأين من زقاقنا الأفندية؟" (ص ١٣٢).

إن مشاعر حميدة تجاه هذا الرجل تبقى متأثرة بهذين العنصرين: من جهةٍ انجذابها العنيف نحو الرجل الذى يلبي رغبتها فى العراك، ومن جهة أخرى الانبهار أمام كل الذى يمثله، فتردد مرتين التعبير "أفندى وجيه" (ص ١٣٢) و (ص ١٣٤):

**"وجدت فيه ما لم يجتمع لسواه ممن عرفت من الرجال: القوة
والمال والعراك" (ص ١٣٤).**

وتأتى بعد هذا فترة يجلس فيها فرج إبراهيم يوميا فى مقهى المعلم كرشة كى يراها وراء نافذتها، ويظهر فى أثناء هذه الجلسة ثراءه، هذا التصرف هو فى الحقيقة علامة موجهة لحميدة، ليؤكد لها ما كان يدل عليه مظهره. إن هذا التصرف هو جزء من استراتيجية التقارب التى وضعها فرج إبراهيم. وإذا ظهر فى الأول من خلال نظرة حميدة له، فإن الراوى العليم هو الذى يصفه فيما بعد، كاشفا هكذا الدوافع العميقة التى تميز هذه الشخصية وحقيقة العلاقة التى تربطه بحميدة. إنها علاقة استغلال. فبعد أن وضع "الإطار العام" وبعد أن أظهر ثراءه وعرف كيف يجعلها فى حالة انتظار وتحد، يستخدم فرج مشاعر الازدراء لمسقط رأسها ويستغل مشاعرها بعدم الانتماء إلى فضاء الزقاق فى أن. إنه يميز دائما بينها وبين الفضاء التى أتت منه. يردد لها أنها لا تنتمى

إلى الزقاق، ولا تماثل ممكناً بينها وبين سكان هذا الفضاء. إنه يلعب أولاً على التمييز ثم يستغل غرور حميدة من خلال تأكيد أنه أهم وأفضل من سكان زقاق المدق الآخرين. يغذى هكذا كل مشاعرها السلبية تجاه فضاء الزقاق. وفي نفس الوقت يضع أمامها فضاء الأحلام - وهو فضاء المدينة الحديثة - في الوقت الذي يطلق فيه مقارنات بين سكان هذا الفضاء، خصوصاً النساء منهم (نجمات السينما) وحميدة. من خلال هذه الاستراتيجية التي تخطط الحقيقة بالكذب، معترفا تارة بمهنته الحقيقية كقواد، وقائلا تارة أخرى إنه "معلم رقص" (ص ١٧١)، واضعاً قناع العاشق ثم المدرس لينتهي إلى غايته فيقنعها بترك الزقاق، وفي نفس الوقت يربطها مادياً وعاطفياً به. وفي نهاية الرواية، يقرر أن يتخلص من القناع الأخير الذي كان لا يزال يلبسه وهو قناع العاشق، فيسبب هذا صدمة عنيفة لحميدة. فإذا كانت العلاقة بينهما منذ البداية هي علاقة اضطهاد واستغلال - هو القواد وهي البغى - فإن حميدة لا ترى العلاقة هكذا. وحتى إذا كانت ذكية بما فيه الكفاية كي تفهم الذي ينتظره منها، فإنها تحاول حتى النهاية أن تقنع نفسها بكونه يحمل لها مشاعر حب، حتى إذا كان هو من جانب لم يعد يخفي أهدافه الحقيقية. وعندما يلخ هذا القناع الأخير تتخذ حميدة رد فعل عنيفاً فترغب في قتله. وتشكل هذه الرغبة ردّاً تلقائياً على عنف علاقة الاستغلال التي وضعها فرج.

تكمُن أهمية العلاقة بين فرج وحميدة في أنها هي الوحيدة بين شخصيتين من أوساط اجتماعية وحضرية مختلفة في الرواية، وهي علاقة استغلال يستخدم فيها إبراهيم حميدة لتحقيق أعلى مستوى من الربح من خلال عملها في البارات التي يرتادها الجنود الإنجليز.

فبنفس الطريقة التي يحقق بها حسين كرشة رغبته في الاغتناء وفي الخروج من الزقاق من خلال العمل في المعسكرات الإنجليزية، تفتنى حميدة أيضاً من خلال عملها كامرأة ليل لدى الجنود الإنجليز. فهاتان الشخصيتان الاثنتان تذهبان إذن لبيع نفسيهما لجيش الاحتلال. إن ظهور العنصر الإنجليزي في النص يرتبط طبعاً بالإطار التاريخي

للرواية، وللفترة الزمنية بشكل عام، ويلعب أيضا دورا مهماً في السرد، فالتشابه بين الخيارات المهنية لحسين وحميدة ليست محض مصادفة. فيؤكد الراوى هكذا أن لا بدائل أخرى خارج الزقاق في المدينة الحديثة غير العمل مع الجيش الإنجليزى. وهكذا تسقط حميدة فى خطيئة مزدوجة.

٣ - فضاءان متناقضان فى المواجهة

تلعب الفضاءات الفرعية دوراً مهماً فى تغذية هذا التناقض الرئيسى الذى بُنيت حوله شاعرية النص.

الفضاءات الفرعية: البار فى مواجهة المقهى

داخل الزقاق نفسه يمكننا أن نميز بين عدة فضاءات فرعية ذات أهمية متفاوتة: أولاً فرن الفرنانة، ثم الشقة التى تعيش فيها حميدة مع أمها بالتبنى، وأخيراً مقهى المعلم كرشة. هناك فضاءات فرعية أخرى ولكنها لم توصف تفصيلاً كشقة السيد رضوان أو شقة أسرة المعلم كرشة.

داخل الزقاق

فرن حسنية: مكان قدر

تسكن هذا الفضاء ثلاث شخصيات : حسنية الفرنانة وجعدة زوجها وزينة صانع العامات، وكلها موجودة أسفل السلم الاجتماعى. ويتميز هذا الفضاء الفرعى بقذارته (قمامة وتراب وروائح قذرة) وبالظلام الدامس فيه:

يقع الفرن فيما يلى قهوة كرشة، لصق بيت الست سنية عفيفى.
بناء مربع على وجه التقريب، غير منتظم الأضلاع يحتل الفرن
جانبه الأيسر، وتشغل الرفوف جدرانها، وتقوم مصطبة فيما بين

الفرن والمدخل ينام عليها صاحبها الدار: المعلمة حسنية وزوجها
جعدة. وتكاد الظلمة تطبق على المكان ليل نهار لولا الضوء
المنبعث من فوهة الفرن. وفي الجدار المواجه للمدخل يُرى باب
خشبي قصير يفتح على خرابة تسطع فيها رائحة تراب وقذارة،
إذ ليس بها إلا كوة في الجدار المواجه للمدخل تطل على فناء بيت
قديم. وعلى بعد ذراع من الكوة، وعلى رف ممتد، مصباح
يشتمل، يلقى على المكان ضوءاً خفيفاً يفضح أرضه المتربة
المغطاة بأنواع لا يحصيها العد من القانورات المتنوعة، كأنها
مزبلة (ص ٤٨).

شقة حميدة وأما: مكان متواضع جدا

ليست قذرة شقة حميدة وأما بالتبني ولا تراب بها، ولكنها فضاء نجد فيه كل
مميزات الفقر. إنها شقة ضيقة: غرفة الضيوف صغيرة (ص ١٦)، وفي غرفة النوم
تنام حميدة على كنبه قديمة وأما على حصيرة على الأرض (ص ١٦٥)،
العفش قديم وباهت (ص ١٦)، والنافذة تطل على مكان مألوف وضيق أيضاً هو
زقاق المدق.

مقهى المعلم كرشة: مكان اللقاء والتعارف

يرتبط مقهى المعلم كرشة تاريخياً بفضاء الزقاق. إن جدرانها مزينة بأرابيسك
كما يرتبط المقهى ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الحى، فهو مكان اللقاء بين سكان الزقاق ولكنهم
لا يترددون عليه كلهم، فمثلاً لا يذهب إليه سيد سليم علوان. إنه فضاء موحد نسبياً
من وجهة نظر اجتماعية ولا تتردد عليه كل الطبقات الاجتماعية، ولكن يأتيه بعض
الزبائن من الأحياء المجاورة، وإن كانوا ينتمون أيضاً إلى نفس الطبقات الشعبية،
فعندما يظهر فرج إبراهيم ويجلس عدة أيام متتالية فى المقهى يسبب ظهوره دهشة. إنه
إذن مكان "للأنشطة الاجتماعية" بالنسبة إلى سكان الزقاق كذلك، مكان يقدم المشروبات
والنارجيلة للزبائن ويسمح بلعب الدومينو والكومى ويشهد كذلك حدثاً رئيسياً يقترب

من كونه حفلاً، ففي بداية النص يتم طرد الشاعر الذي كان يقول شعراً على الرابطة واستبدال مذياع به يبدو أنه الوحيد في الزقاق كله، يذيع أخبار العالم الخارجى وموسيقى أيضاً. فيرمز إدخال الراديو إلى التغييرات التي تحدث في هذا الزمن^(٥٩). إنها تحدث في بداية الرواية ويمكن أن تغير علاقة سكان الزقاق ببقية العالم. ولكن في نهاية الرواية يبقى الوضع متسماً بنفس الجمود ويظل مجتمع الزقاق الصغير جامداً إلى أبعد حد. وإذا كان الراديو قد شكل نافذة صغيرة على العالم الخارجى فإنه بالأساس جعل مجتمع الزقاق متضامناً أكثر فيما بينه. إن التلقى الجماعى لأخبار العالم الخارجى والتحاور المباشر حول الحدث ذاته يؤدى إلى تكاتف السكان في مواجهة هذا العالم الخارجى. ولا يشكل الراديو هنا وسيلة للحصول على معلومات بقدر ما يشكل حجة للاجتماعيات، كما يدل على هذا كونه قد حل محل شاعر الرابطة (الحكّاء). وإلى جانب الراديو يستخدم رواد المقهى وسائل أخرى للاجتماعيات مثل الشائعات. فيشكل المقهى فضاءً لتداولها (خصوصاً حول آخر مغامرات المعلم كرشة الجنسية). وهو أيضاً المكان الذى يطلب فيه عباس الحل رأى كبار المقهى قبل أن يذهب كى يعمل فى المعسكرات الإنجليزية.

خارج الزقاق

شقة القواد فرج إبراهيم

يكتشف القارئ شقة فرج إبراهيم من خلال عيون حميدة عندما تذهب هناك للمرة الأولى. إنها منبهرة بهذا الفضاء كما كانت منبهرة بالمناظر التي رأتها فى الشارع. ويمكن تعريف هذا الفضاء بأربع صفات: السعة والضوء والصوت والفخامة. والذى تراه أولاً هو أن الفضاء واسع، الفضاء الذى يؤدى إلى الشقة والفضاء نفسه؛ فـ "السلم" الذى يؤدى إليه "عريض"، و"الردهة" قبل المدخل "طويلة"، وفى الداخل هناك "دهليز طويل"، ثم تلاحظ أن هناك "مصباحاً كهربائياً قوى الإشعاع"، ثم تسمع "أصواتاً وغناءً" فى الغرف المغلقة. بعدئذ فقط تلاحظ الأثاث الفخم والمقاعد الجلدية والسجادة المزركشة ومنضدة مستطيلة مذهبة الأرجل^(١٥٩).

نجد الوصف التالى لهذه الشقة فى ص ١٧٨ ، عندما تترك حميدة الزقاق كى تذهب لتسكن عند فرج. ونجد نفس الأوصاف: عندما تستيقظ ترى "سقفًا أبيض، ناصع البياض"، بمصباح كهربائى. الصباح متقدم جدا والشمس تأتى من خلال الشيش، وفى الحمام تكتشف رصة من زجاجات العطور، مما يمثل شيئاً جديداً بالنسبة إليها. تستخدم مشطاً من العاج كى تمشط شعرها. كل الصفحات الخاصة بوصف مسكنها الجديد تركز على التفاصيل الفخمة لهذا الفضاء، وعلى الطبيعة الجديدة وغير المألوفة لكل هذه التفاصيل بالنسبة إلى حميدة.

وتشكل شقة فرج إبراهيم أيضاً فضاءً للتعليم حيث تتعلم حميدة الرقص واللغة الإنجليزية. هذا يحدث فى أول يوم وصولها عند فرج إبراهيم فتكتشف مذهولة ما يسميه فرج "مدرسته" والتى تحتل حيزاً مهماً من هذه الشقة. يزوران معا قاعة أولى هى القاعة المخصصة لتعليم الرقص العربى، وهى واسعة وفخمة كباقي الشقة، وهناك تشعر بالحرج أمام شخصية سوسو معلم الرقص. وفى القاعة الثانية قاعة الرقص الغربى يلت نظرهما أولاً الأنغام "الغريبة" التى تسمعها "فى دهشة وإنكار" (ص ١٨٢) قبل أن تشعر بالانبهار أمام لبس الراقصات. ولا تشعر بصدمة عنيفة إلا عند وصولها إلى القاعة الثالثة، حيث تُستخدم امرأة عارية كمرجع لتعليم مبادئ اللغة الإنجليزية.

والمشهد الثالث الذى نرى فيه حميدة فى مسكنها الجديد يقع فى نهاية الرواية وهى تستعد للخروج:

"ولكنها الآن تطيل الوقوف أمام المرأة المصقولة، أصلها ثابت فى الحوض الذهبى وفرعها سامق فى سماء الغرفة" (ص ٢١٠).

يمكننا أن نستنتج من هذا الوصف أن شقة فرج إبراهيم موضوعة فى مواجهة شقة حميدة فى الزقاق، ففى حين أن الأولى واسعة نجد الثانية صغيرة ، وفى حين أن الأولى مضيئة نرى بيت حميدة مظلماً بونما كهرباء، وفى حين أن أثاث الأولى فخ نجد أنه فى شقة حميدة قديم وباهت، وأخيراً فى حين أن الأولى تعتبر فضاءً للتعليم بغض النظر عن نوع المواد المدروسة نجد أن الثانية فضاء جامد لا يتحرك ، تتكرر فيه نفس المشاهد إلى ما لانهاية.

الحانات

إلى جانب شقة فرج إبراهيم ثمة ثلاثة فضاءات ثنائية تم وصفها فى المدينة الحديثة، وهى الحانتان ومحل الورد حيث يقع اللقاء المصادف بين عباس وحميده. إن هذين الفضاءين، باستثناء محل الورد الذى لا يعتبر مهماً، هما فضاءان للتفكك الاجتماعى، على عكس مقهى المعلم كرشة فى الزقاق الذى هو فضاء للاندماج الاجتماعى.

يكشف القارئ لأول مرة حانة فيتا بجانب حارة اليهود (ص ٢٠٦) عندما يأخذ حسين كرشة صاحبه عباس الحلو إلى هناك، فى أثناء عودة عباس من العمل فى إجازة وبعد صدمته بسبب خبر اختفاء حميدة. أما حسين فهو يعانى بسبب طرده من العمل. إن صاحب هذه الحانة هو الخواجة فيتا ويتردد عليها "خمرجيو" البلد لأن كأس النبيذ هناك بقرش ونصف. والفضاء منظم هكذا: أغلب الزبائن واقفون على البار، ووراء هذا البار نجد فيتا، والبعض فقط جالسون حول الموائد القليلة فى المكان الذى يتميز بالصخب الشديد.

والحانة الثانية لا اسم لها فى الرواية. وهى التى تشكل ديكور نهاية عباس الحلو الأساوية، فعندما يمر أمام هذا المكان مع صديقه حسين فى جولة استطلاعية قبل الموعد الذى حدده مع حميدة يلمح فى الداخل خطيبته السابقة جالسة فى وسط جنود إنجليز والكل يسكر فى جو من العريضة. فيتملك عباس شعور بالكراهية المجنونة ويقذف زجاجة فى اتجاه حميدة فتصاب . فيرتدى العساكر الإنجليز - وعددهم عشرة - عليه ويقتلونه، إن هذا البار يختلف إذن جذريا عن الحانة الأخرى، فهو فضاء لا يتردد عليه إلا الجنود الإنجليز، والشخصيات الأخرى موجودة من أجل العمل (النادل وحميده). إن عباس الحلو وحسين لا يدخلون هذا المكان كى يشربوا كأسا. عباس هو الوحيد الذى يدخل المكان وحسين يبقى على العتبة، وفضلا عن ذلك فإن هذا الفضاء هو فضاء موت عباس الذى يجسد إلى حد ما روح الزقاق.

يتناقض هذان الفضاءان إذن تناقضا واضحا مع مقهى كرشة فى الزقاق، فهما فى الحالتين ليسا مكانين للاجتماعيات فى الحى أو فى الشارع، حيث يعرف

الزيائن بعضهم بعضاً. ففي حين أن مقهى كرشة كان يوحد مجتمع الزقاق في مواجهة بقية العالم، تساهم هذه البارات بالعكس في انفصال الفرد عن عالمه اليومي وتطرح مخرجاً من عالم النهار عبر الدخول في عالم الليل حتى وإن كانا يخلقان في الوقت نفسه هوية مشتركة وشعوراً بالانتماء، ولو لمدة ليلة واحدة، إلى مجموعة السكارى وإن بقيت هذه المشاعر غير مستقرة.

شاعرية التناقضات

يبقى عالم الزقاق والعالم خارج الزقاق عالين متناقضين في الرواية؛ فالزقاق جامد في دورة عدم حراكه اللامتناهية نقيض العالم الخارجى الذى يعصف به العديد من التقلبات، خصوصاً بسبب الحرب العالمية الثانية. على المستوى المباشر للحواس، يشكل الزقاق أيضاً عالم عدم الحراك، فى حين أن باقى المدينة يتحرك باستمرار، تلك المدينة التى تعبها دائماً تاكسياتها وعربات الترامواى. فعندما يتجه عباس الطلو وحسين إلى البار الذى تعمل فيه حميدة يصف الراوى عالماً مليئاً بالضوضاء وبالحركة المستمرة:

”وبوى سطح الأرض على غير انقطاع، فمن جعجة الترام إلى
أزيز السيارات، ومن نداء الباعة إلى نفخ الزمارات، غير هممة
البشر، فكانهما بخروجهما من المدق إلى هذا الطريق قد انتقلا
من المنام إلى يقظة صاخبة“ (ص ٢٣٥).

وبينما يبطئ كل شىء فى الزقاق نجد كل شىء سريعاً جداً فى الخارج (التاكسى)، وفى حين أن لا كهرباء فى الزقاق نجد أن المدينة فى الخارج تبرق كلها، ويصبح هذا التناقض ملموساً أكثر من خلال التناقض بين شقة حميدة وشقة فرج إبراهيم، وفى حين أن عدة فضاءات فى الزقاق تتميز بقذارتها المظلمة (مزيلة زيطة) أو بعدم نظافتها (العم كامل)، نجد أن العالم الخارجى هو عالم النظافة البراقة. وأخيراً، فى حين أن عالم الزقاق هو عالم التكرار الأبدى نجد أن بقية المدينة، التى نراها من وجهة نظر حميدة، هى عالم المشاعر الجديدة.

إنه العبور من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى آخر، ومن أحد جوانب التناقض إلى الآخر، هو الذى يشكل حبكة هذا النص الأدبى ويخلق ديناميكية الرواية.

حميدة: لذة المدينة

هذا التناقض الذي نراه بين فضاءين يصفهما الراوى على أن لا صلة بينهما على الإطلاق هو الذى يسبب دوار vertige حميدة عندما تخرج من الزقاق لأول مرة وعندما ترى المدينة لأول مرة. إن وجود هذا المشهد، الغنى بالتفاصيل، فى حد ذاته مهم جدا لتحليل صورة المدينة فى زقاق المدق^(٦٠). إنه مركز فهم العالم الحضرى فى النص، فشاعرية النص مبنية على التناقض بين عالمين لا تصالح مكنًا بينهما، وأيضا على هذا الشعور بالدوار (أمام المدينة) الذى تسببه التطورات العديدة والمشاعر الحسية للفضاء، فيتحدث بيار سانسو عن "اللذة" Ilynx :

"ستحدث أخيرا عن "اللذة"، الشيء الذى يدوّخ القادم الجديد فى مدينة ما هو رقصة السيارات والوجوه وكثرة الأشياء التى نريد أن ننظر إليها جيدا، فنجد النوار على كل المستويات: زيفان النظرة التى لا تركز على شيء محدد، على معالم، على شيء يمكن اعتباره شاهداً، حيرة الاختيار حيث هناك العديد من الإمكانات التى يمكن تحقيقها ونحن نتردد فى أخذ القرار"^(٦١).

فيشكل فضاء الزقاق والفضاء الخارجى عالمين مختلفين تماما بعضهما عن بعض ومنغلقين على نفسيهما فى قلب مدينة واحدة، بالرغم من وجود فضاء انتقالى حول زقاق المدق. إن المرور من فضاء إلى آخر يعتبر حدثا نادرا، وعندما يقع كما يحدث فى حالة حميدة، يتسبب فى انحدار أخلاقى، فهى تتحول إلى عاهرة محترفة. يطلق الراوى حكماً سلبيا واضحا على حميدة (ص ٢١١)، فبالنسبة إليه هى عاهرة بالفطرة كما يصفها فرج إبراهيم، وهو يعطى عنها صورة سلبية من خلال اختياره للأوصاف التى يصفها بها عندما يتحدث مثلا عن شنوذا (ص ٢١٢). ومن خلال هذا الحكم الأخلاقى، ومن خلال مسيرة بطلا زقاق المدق، تم تصوير الفضاء الحضرى على أنه متعدد الحواجز. فلا يعترف النص للشخصيات بإمكانية أو بحق الانتقال من فضاء حضرى إلى آخر، وبالتالي من فضاء اجتماعى إلى آخر، عدا اختيار حياة تم الحكم

عليها سلبيا لأسباب أخلاقية، سواء كان العمل كعاهرة أو العمل مع المحتل الإنجليزي. وتعتمد حبكة الرواية الدرامية على عدم التصالح بين الفضايعين، وإشكالية النص المهمة هي التناقض بين عالمين^(٦٢). فبعد أكثر من نصف قرن من بناء الخديوى إسماعيل "المدينة الحديثة"، وفي حين أن التناقض بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة كان قد أخذ فى التراجع، يعظم راوى "زقاق المدق" من شأن التناقض بين هذين الفضايعين، من خلال بناء حبكة درامية مبنية على الرغبة اللامنطقية لبطلته نحو المدينة الحديثة، وهى الرغبة التى تؤدى بالضرورة إلى ضياعها.

الجزء الثانى

يوسف إدريس ، "النداهة": اغتصاب المدينة للريف أو فقدان البراءة الريفية

بخلاف نجيب محفوظ، لم يعيش يوسف إدريس طفولته فى القاهرة. إنه ينتمى إلى كتاب العاصمة ممن تمتد جنورهم إلى الريف، وهو العالم الذى يعطى له إدريس حيزاً مهماً فى عمله. وقد ولد سنة ١٩٢٧ فى بيروم، وهى قرية من قرى وسط الدلتا، وبعد أن عاش فترة من الزمن فى دمياط انتقل سنة ١٩٤٥ إلى العاصمة كى يدرس الطب فى جامعة القاهرة، وبسبب انتمائه إلى البرجوازية الريفية الميسورة إلى حد ما^(٦٣)، لم يعرف قط شعور الفلاح الفقير التائه فى المدينة الكبيرة. وبعد تخرجه عمل طبيباً فى أحياء القاهرة الشعبية أغلب الوقت، مما عمق معرفته بتناقضات العاصمة؛ فاكسب من ترده على أوساط حضرية وريفية مختلفة وضعا خارجيا كثيراً ما يشعر به فى عمله، ممتزجاً بإنسانيته التى كانت قد تُرجمت من خلال التحاقه بمنظمات مناهضة للاحتلال الإنجليزى فى أثناء دراسته الجامعية، حتى وإن كان رفيق طريق أكثر مما كان مناضلاً ملتزماً. بعد ثورة ١٩٥٢ ومع نشر أول أعماله الأدبية عرف نجاحاً قوياً واحتل حيزاً مهماً فى الحقل الأدبى، كما أن عمله بعد ذلك كاتباً صحفياً فى جريدة الأهرام جعله أيضاً فى موقع أكثر قرباً من السلطة.

"أيد إدريس ثورة ١٩٥٢ فى البداية، ثم ابتعد، مثل العديد من المثقفين، عن النظام الناصرى، ولكن دون أن يدخل معه فى مواجهة مباشرة قط، فكانت علاقته بالسلطة تتسم بعدم الاستقرار، وبقي قريباً منها بالرغم من النكاء الذى كان يميزه

والذى سمح له أن يفهم خيانات هذه السلطة وضعفها، ولكن فى
النهاية أصبحت ميوله أكثر فأكثر سوداوية^(٦٤).

ولكن بقيت أعماله متأثرة بهموم إنسانية، نشعر فيها أيضا بالآزمات وعدم
الاستقرار اللذين عرفهما فى تاريخه الشخصى، لا سيما فى طفولته التى بقيت متأثرة
بغيباب الأب: "بسبب تنقلاته العديدة حيث كان يمارس العديد من المهن، تم تربية الطفل
عند أجداده، فى وسط صارم جدا بين جدة متشددة وأم سلطوية"^(٦٥). ولكن بالرغم من
هذا الجو غير المشجع، ورث إدريس عن جدته حبها للأساطير و"لحكايات النداهات"،
ومن قريب ترزى عاش معه فى هذه الفترة اهتمامه بحكايات ألف ليلة وليلة وحكاية
أبى زيد الهلالي أو سيف بن ذى يزن.

إن بداية ظهوره ككاتب تتحدد عادة بعام ١٩٥٤، وهو عام صدور مجموعته
القصصية الأولى "أرخص ليالى"، وإن لم يكن هذا أول نص كتبه، ثم جاءت مجموعات
قصصية أخرى: "قاع المدينة" ١٩٥٨، و"حادثة شرف" ١٩٥٩، و"النداهة" ١٩٦٩
وأخيراً "بيت من لحم" ١٩٧١. كتب أيضا روايات مثل "الحرام" فى ١٩٥٦ و"العيب"
فى ١٩٦٢، و"نيويورك ٨٠" فى ١٩٨٠، والعديد من المسرحيات. وسنة ١٩٩١ - سنة
وفاته - حاز يوسف إدريس على جائزة الدولة فى الأدب. لا زال الكل يعتبره "أبا
القصة القصيرة المصرية". وإذا كانت أولى أعماله، وهى الأعمال التى تصف الحياة
القاسية فى الأوساط الشعبية، تُعتبر "واقعية"، فإن أعماله التالية ليست مكتوبة بنفس
الطريقة المباشرة وتُعتبر أكثر التباسا وسخرية وتُدخل الكثير من العناصر الرمزية فى
النص. إن أكثر أعماله شهرة (مثل "الحرام"، وهى الرواية التى أخرجها هنرى بركات
كفيلم سينمائى) تقع أحداثها فى الريف، وتلك أعمال [إدريس] التى نُشرت بين عامى
١٩٥٣ و١٩٦١ تقع أحداثها فى مناطق ريفية وتصف معارك الفلاحين الفقراء المستمرة
من أجل البقاء^(٦٦)، وهذا خير دليل على أن الأوساط الريفية التى ترعرع فيها قد أثرت فيه
تأثيراً قوياً.

"النداهة" هي القصة الأولى فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم، وتبدأ القصة عندما يفتح حامد باب منزله ويكتشف زوجته فتحية متلبسة فى الفراش مع "الأفندى". وينجح الأفندى فى استغلال لحظة الفوضى التى تعم - حامد مصدوم وفتحية تصرخ والطفل يبكى - لكى يهرب. وعندما يهرول حامد وراءه يكون الأفندى قد اختفى فى الزحمة. ويدرك حامد مرعوباً ومشلولاً أن عليه هو أن يتخذ خطوة ويعاقب زوجته: عليه أن يقتلها. أما هى فلا تنتظر غير ذلك وتتمنى فقط أن تكون نهايتها سريعة، وتتبع هذا المشهد الأول رحلة فى زمن فتحية التى تذكر الهاتف الذى كان يراودها والذى كان يصور لها الأحداث كما وقعت بالضبط، ثم يقوم الكاتب بعمل "فلاش باك" يشكل فى الحقيقة الجزء الأهم للقصة. ويبدأ بوصف فتحية عندما كانت تعيش فى القرية ويطرح الأسباب التى جعلتها تتزوج حامد، ثم رؤيتها للقاهرة، وأخيراً وصولها إلى المدينة الكبيرة كزوجة لبواب، وهى التى كانت فى البداية منغلقة تماماً على نفسها أصبحت تنفتح شيئاً فشيئاً. ولكن عندما يلاحظها أحد سكان العمارة ويحاول أن يجذب انتباهها يرجع لها الهاتف وتنكمش من جديد، حتى هذا اليوم الذى يأتى لها فى غرفتها تحت الدرج. هنا ينتهى الفلاش باك.

ما زال حامد متردداً وما زالت فتحية تتمنى إفراجاً سريعاً، ولكن حامد لن يقتل فتحية "أكان صنع هذا لو كانوا فى بلدهم؟" تتساءل فتحية. وعند الفجر - فإن زمن القصة يمتد فقط ليوم، من نهاية الظهرية إلى فجر اليوم التالى - تغادر الأسرة الصغيرة، الأب و الأم والولدان، العمارة وتتجه إلى باب الحديد. ولكن عندما يصلون عند المحطة ومع أن حامد قطع أربع تذاكر، "غافلتة فتحية فى ازدحام القادمين والراجلين فى باب الحديد وهربت. عادت إلى مصر.. بإرادتها هذه المرة، وليس أبداً تلبية لهاتف أو نداء نداهة".

إن الحبكة فى النداهة مبنية حول ثلاث شخصيات فقط: فتحية، التى يمكن اعتبارها بطله القصة، وزوجها حامد، والأفندى الذى لا اسم له. وفى المركز من القصة نجد علاقة فتحية بالمدينة، التى هى فى الأساس علاقة مبنية على الرغبة. ومن خلال هذه الشخصية تتداخل العلاقة بين المدينة والريف.

فتحية: شخصية متناقضة تعيش بين الخوف ورغبة اكتشاف الآخر

ويقدم النص فتحية على أنها "بنت طيبة من بنات ريفنا ذات عقل راجح" (ص ١٣)، ولكن الجمل التالية تجعل من هذه الملاحظة ملاحظة ساخرة للغاية، فالدليل على ذلك "العقل الراجح"، حسب الكاتب، هو أنها فضلت حامد عن مصطفى كزوج حتى إذا كان مصطفى دخله أفضل، لأن حامد يعيش في القاهرة ولأن زواجها به سيسمح لها أن تعيش في العاصمة. وينتهي هذا الجزء بملاحظة حول السبب الحقيقي وراء اختيار فتحية، فليس عقلها هو الذي دفعها إلى حامد بل سبب غامض، والقول إن عقلها له دخل في هذا الموضوع ليس منصفاً لهذا العقل، من ناحية لأن الدليل ليس مقنعاً، فلا يوجد شيء أكثر لا عقلانية من رغبة المدينة هذه، ومن ناحية أخرى هناك ردود أفعالها المتناقضة على كل الأحداث التي تأتي بعد ذلك والتي تتصرف فيها فتحية اعتماداً على مشاعرها وليس على "عقل راجح". إن هذا التأكيد إذن ساخر تنبئ، ولكنه يلعب أيضاً دوراً مهماً في السرد حيث إنه يسمح بالتأكيد على انتماء فتحية إلى العالم الريفي وعلى تمييزها عن ذلك العالم في آن واحد. فبيداً إدريس في التأكيد على هذا الانتماء من خلال إعطائها خاصية مشتركة هي عقلها الراجح، قبل أن يصف فتحية في فرديتها.

ففتحية ليست "بنتاً ذات عقل راجح من ريفنا" عادية؛ فكل شيء في مظهرها يميزها عن الفلاحات الأخريات؛ فتتميز "بجسدها الأبيض الناصع البياض" (ص ١٤)، وبجمالها، إنها بنت طويلة ونحيفة وليست مخلوقة لتُغرز من طلعة الشمس إلى مغيبها في الطين" (ص ١٤) كما يقول الراوى بشكل جاف. ويبنى الراوى شخصية فتحية في تناقض واضح مع بيتتها الأصلية، ففي حين أن الفلاحين سمر البشرة بشكل عام نجد أنها بيضاء، وتختلف عنهم أيضاً بسبب طول قامتها، ولكن عندما تصل إلى القاهرة تبدو هذه المرأة غريبة كأن "وجه طفلة صغيرة ورأسها قد رُكِّباً لامرأة" (ص ١٥).

وإذا كانت فتحية تتميز عن الآخرين شكلاً، فإنها تتميز عنهم في الأساس بسبب رغبة المدينة التي تكمن داخلها، وبسبب تعطشها للاكتشاف والتعرف على الآخر. إن هذه الرغبة وهذه الجراءة هما اللتان تميزان فتحية عن الفلاحات الأخريات، وأيضاً عن زوجها.

قبل زواجها بحامد نجد أن فتحية "على يقين دائم أن حياتها في بلادهم محدودة" (ص ١٢)، "وأنها حتماً بطريقة أو بأخرى سيكتب لها أن تعيش في مصر" (ص ١٣). وعندما تصل إلى القاهرة وبعد صدمة الوصول الأولى تبدل جلابيتها السوداء بجلابية مشجرة على طريقة القاهريات، وتصرفاتها تتغير أيضاً حيث "أصبحت ترد، بل وأحياناً تثير النقاش وتلبى الطلبات" (ص ١٩). وإن كانت تحاول أن تعمل خادمة عند سكان العمارة فهذا ليس من أجل المال بقدر ما هو من أجل "التعرف": "كانت في الواقع تريد أن تتعرف على أهل مصر أكثر" (ص ١٧). وعندما تبدأ في التعرف على سكان القاهرة وعندما يصبحون كائنات حية بالنسبة إليها، كائنات تراها يومياً، وعندما ترى نساء المدينة اللاتي كانت تتصورهن أكثر جمالاً يولّد لديها كل هذا شعوراً بالغرور: "وصل الغرور إلى درجة الاعتقاد أنها لو لبست مثلهن لأصبحت محط أنظار الناس جميعاً، ولاعتبروها - مثمناً كانوا يرونها - في البلدة ملكة من ملكات الجمال" (ص ١٧).

تأثير المدينة الكبيرة على فتحية قوى جداً. إن الحياة في المدينة ومحاولات الأفندي الملحة تقوى "طبيعتها الخجولة المنطوية" (ص ١٧). في البداية كانت تقضى وقتها في غرفتهم أمام الباب، والكلمة المستخدمة هنا هي "قبع"، وهي حرفياً "أسيرة" الرحلة من محطة باب الحديد إلى العمارة (ص ١٥)، وتكرر كلمة "منكمشة" سبع مرات في القصة، والحقل الدلالي للخوف والانغلاق على النفس من أكثر الحقول المستخدمة: "أسيرة" (ص ١٥)، "مروعة، مذهولة، ترتجف" (ص ١٦)، "لا تملك إلا أن تزداد انغلاقاً وانكماشاً" (ص ١٨)، "الخائفة المنزعجة المذعورة" (ص ٢٤)، "شلال الخوف" (ص ١٩)، ولا يتردد الكاتب في مقارنتها بـ "حيوان كحيوان القواقع" (ص ٢٤).

وكتلة صماء من اللحم والعظم غير قادرة على الإرسال أو الاستقبال" (ص ٢٤).
وتصل هذه المشاعر إلى ذروتها لحظة دخول الأفندي الغرفة، الذي يفاجئ فتحية
"مصعوقة، مشلولة، منتهية" (ص ٢٨). لقد فقدت كل قدرتها على أى رد فعل وفقدت كل
ما تعلمته فى الريف من مَلَكَة المعرفة savoir-faire وإن لم تكن لتفيدها بشيء فى
مواجهة تحديات المدينة.

فتحية إذن شخصية تعيش العديد من التناقضات، تلك التناقضات التى تعطى قوة
للقصة، فهى أولا تتميز عن وسطها الأصيل، ثم إنها تعيش رغبتين passions
متناقضتين: رغبة إيجابية هى رغبتها فى الخروج (من القرية ثم من الغرفة التى تعيش
فيها مع حامد)، ورغبة سلبية هى الخوف من كل ذلك ومن نتائج العملية (الانطواء على
الذات وفقدان المعرفة). وكما سبق وأشرنا فهى أيضا تختلف عن زوجها حامد.

حامد: من فلاح بسيط إلى بواب خنوع

حامد، بالمقارنة بزوجته، ليس مغرورا ولا طموحا، إنما هو راض بما تعطيه له
الحياة، ويعرف مكانته فى المجتمع بالضبط ويتصرف على هذا الأساس. ويجعل منه
يوسف إدريس نموذجا للفلاح المطحون فى المجتمع.

عندما نتذكر فتحية زوجها كما كان فى الريف تصفه على النحو التالى: "حامد
الأسمر شاب بلدتهم الصامت الخجول الذى يدير وجهه إلى الناحية الأخرى إذا قابل
موكب حاملات الجرار فى الصباح" (ص ١٨). إذا كان هذا الخجل هو نفسه الذى
يصف به الراوى فتحية (ص ١٧) فإن القسمات المشتركة لا تتجاوز هذا الحد، فسميته
الغامقة هى النقيض التام لبياض زوجته، ونجد أن هذه الصفة تتكرر عدة مرات فى
النص. ووجه حامد ليس فقط أسمر بل "غامق السمرة" - هكذا يؤكد الراوى - ولا زال
يحمل "وجهه الأسمر" "حفرًا تشهد أن الجديرى قد زار طفولته" مثل الكثير من الأطفال
الفقراء (ص ٢٢). إن التأكيد على الاختلاف بين وجهي حامد وفتحية يعطى انطبعا بأن

فتحية بسبب بياضها هي أقرب إلى أهل المدينة، إلى هؤلاء البشر الذين لا يضطرون إلى العمل تحت الشمس الحارقة، في حين أن وجه حامد الغامق السمرة هو وجه الرجل الذي يقضى نهاره في الفلاحة حيث إن وجهه له لون طمى أرض الدلتا .

ولكن حامد ليس من هؤلاء الذين يشكون من وضعهم الاجتماعى. والاسم الذى اختاره له يوسف إدريس يلخص جيدا شخصيته: حامد، من الأصل (ح - م - د) هو الشخص الذى يحمد الله، الراضى عن مصيره. إن دلالة اسمه تتناقض مع دلالة اسم فتحية، والأصل هو (ف - ت - ح)، الذى يمكن أن يُفهم بطريقتين: فعل الفتح (وهو الانفتاح على الآخر)، أو فعل الفتح بمعنى الغزو. وفي الحالتين هناك رغبة فى اكتشاف آفاق جديدة. فى حين أن حامد يرضى بالقليل وأن ظهور فتحية فى حياته يكفى لتغيير مزاجه ولتحويله من "الكلب الكشر" إلى "إنسان مرح ضاحك كالنحلة" (ص ١٥). ولكن الحياة فى القاهرة قد غيرته وحررتة ربما أكثر من مجيء فتحية: "استطاع أن يتحرر بعض الشيء" (ص ١٨)، ويصبح "إنسانا آخر" (ص ١٨) من وجهة نظر فتحية. لا يكتفى بتعلم كيفية التحرك فى المدينة، بل أصبح يفهم و"يتفذلك": "الآن باستطاعته أن يهز مع عمال الجراج، ويضحك، ويجمع إيجار العمارة كلها و يحسبه بالمليم، بل وأصبح له أصدقاء من أهل مصر نفسها ومن غير بلدياته و أقربائه".

إن فإن تجربة حامد فى العاصمة سمحت له، بشكل أو بآخر، بالانفتاح على المستوى الشخصى، وباكتشاف آفاق جديدة، وبإقامة علاقات اجتماعية غير تلك التى تعود عليها فى القرية والتى كانت محكومة بعدد أكبر من القواعد والضوابط، والدليل على ذلك علاقات الصداقة التى تربط بينه وبين بعض سكان المدينة.

ولكن هذا الانفتاح هو فى الواقع انفتاح ملتبس، لأن حامد يحتل فى القاهرة نفس الموقع الذى احتله قبله عدد كبير من الرجال القادمين من الأرياف، فهو بواب، وطبيعة عمله غيرته أيضا. و فتحية، التى كانت تتصور فى فترة من الفترات أن هذا العمل كان بنفس مستوى عمل الغفير، تراه الآن "كخدام"، "ينحنى لهذا، ويسرع فى تلبية طلبات الست أم فلانة" (ص ١٧).

ويعيش القارئ هذا الوضع من خلال نظرة فتحية التى تشكو، بعد هذه الملاحظات المرة، من رفض حامد لعملها خادمةً عند أصحاب العمارة. وترى فى هذا الرفض دليلاً على شخصيته العنيدة، فأسرتهم أفقر من أن يسمح حامد لنفسه أن يرفض هذه الزيادة فى الدخل. ومن جانبه يعبر حامد من خلال هذا الرفض عن تعلقه بالقيم الريفية التى ترعرع فيها، وهى القيم التى أبدى استعداداً للتخلى عنها فى بعض الحالات، ولكن ليس فيما يخص زوجته، فبقى متمسكاً بفكرة أنه بالرغم من الفقر لا يمكنه أن يقبل عمل زوجته خادمة.

بعد عدة صفحات يقدم لنا الكاتب حامد على أنه فلاح قد استوعب تماماً تصرف البوابين الذليل والمنافق: "حياه حامد بطريقة البوابين التى كان قد أتقنها والتى كان يستطيع بها أن يوهمك أنه وقف بينما هو فى الحقيقة لم يغادر مجلسه" (ص ٢١). وهنا يشير التعبير عن "طريقة البوابين" إلى أن هناك نوعاً من السلوك المشترك لدى البوابين. ويعنى هنا السلوك المنافق الذى استوعبه حامد جيداً والذى أصبح يتقنه، فيمكننا أن نستنتج أن حامد فقد قيمه الريفية، جزئياً على الأقل، وأن هذا التغيير تراه زوجته فتحية على أنه تغيير سلبي، ويقدمه النص أيضاً هكذا. إن فقدان القيم هذا يمكن أن يُعتبر علامة لتصرف حامد فى نهاية القصة فلا ينجح فى تطبيق ما تطالب به تقاليد قريته: قتل زوجته الزانية. سنرجع إلى هذه النقطة فيما بعد، ولكن فيما يخص تصرفه المنافق فهو يتصرف بنفس الطريقة مع كل سكان العمارة، وهنا تشير هذه الجملة إلى الأفندى الأنيق الذى سيحاول فيما بعد أن "يصطاد" زوجته.

الأفندى: الولد القاهرى

الأفندى هو الشخصية "الحضرية" الوحيدة فى القصة، ولا يسميه الكاتب أبداً، سواء فى السرد نفسه أو فى مونولوجات فتحية الداخلية الطويلة. يشار إليه فقط بهذه الصفة التى يُقصد بها الاحترام والتى تُستخدم لمخاطبة أفراد الطبقة الوسطى المثقفة سواء فى الريف أو فى المدينة. إن صفة الأفندى هى فى تناقض كامل مع عالم

الفلاحين الفقراء. إنها تسمية عتيقة إلى حد ما تذكرنا فوراً - إلى اليوم - بصورة الرجل المثقف الذى يعتمر طربوشاً على رأسه ويرتدى نظارة على عينيه وفى يده كتاب. وحتى إذا كانوا يسمون نفس التسمية فى الأرياف فإن هذه الكلمة تظل مرتبطة بخيال حضرى. إن اختيار يوسف إدريس لهذه التسمية يدل على رغبته فى التأكيد على أخرى هذه الشخصية فى مواجهة الشخصيتين الآخرين، فلا تنتمى هذه الشخصية إلى نفس العالم: هى "أخرى".

وعلى مستوى التلفظ énonciation يؤكد هذا التعبير "إنسياً كان أو أفندياً" (ص ١٢) والذى يأتى فى إطار مونولوج داخلى لفتحية، والذى استبدل فيه كلمة "الجن" بكلمة "الأفندى"، يؤكد هذا التعبير بشكل ساخر للغاية، أن الأفندية بالنسبة إلى فتحية أقرب إلى عالم الجن منهم إلى عالم الإنسان، فيظهرون لها كائنات فوق الطبيعة -supranatu- rel يتحركون فى عالم مختلف عن عالم الإنسان العادى. ولأنه يحمل نفس الصفة ينتمى أفندى النداهة أيضاً إلى هذا العالم فوق الطبيعى وليس إلى عالم الكائنات الإنسانية المألوف بالنسبة إلى فتحية.

والأفندى شاب يقطن شقة فى الدور الأرضى ويعيش بمفرده. وهذه المعلومة الأولى هى فى حد ذاتها مهمة لأن السكن وحيداً ليس اعتيادياً فى القاهرة، فلم يعد الأفندى يسكن مع عائلته ولكنه لم يتزوج بعد كما يبدو. ولا يعطى لنا الراوى تفسيرات أكثر من هذا، بلغ من العمر ٢٥ عاماً، وهو شاب وسيم بشرته بيضاء وإنسان ضحوك ومتواضع يعرف كيف يخدم الآخرين: "الشباب الأبيض الحليوة قاطن الشقة الوحيدة بالدور الأرضى، أخف سكان العمارة دماً وأكثرهم حيوية ومتواضعاً، كما أنه خدوم شهم يجيد احترام الآخرين ورفع الكلفة معهم" (ص ٢١). ولكن كل هذه الأوصاف الإيجابية لا تشكل فى الحقيقة إلا واجهة خادعة ولا تغير أهم شيء فى شخصيته: إنه ذئب، بل و"ضبع شرير" (ص ٢١): إنه يعانى من داء لا شفاء منه، فهو "مجنون بالنساء جميعاً" (ص ٢١)، ويعيش حياة مزبوجة ويمشى مع الشرفاء مرفوع الرأس لا يعرف ما بداخله سوى ضحاياه، وحتى ضحاياه كثيراً ما غفرن له... بل وبعضهن أحبه وتعلق به وذاق من العذاب أهوالاً" (ص ٢١).

ولكى يقيم علاقاته مع كل هؤلاء النساء يستغل الأفندى وسامته بالطبع، ولكن قبل كل شيء ذكائه وحسن تصرفه ونهمه. إنه يخطط كى يصل إلى غايته ويعتمد على عقله. وفى السرد هو الذى "يصنع الحدث" فى مواجهة فتحية، الشخصية التى تحركها رؤاها وخوفها، وفى مواجهة حامد السلبي الذى "يبتلع الطعام" (ص ٢٣) عندما يرسله الأفندى لشراء شيء كى يبعده عن زوجته. إن شخصية الأفندى مبنية فى تناقض واضح مع شخصية حامد، ففى حين أن عقل حامد يوصف على أنه "هايف" و"غبي" (ص ١٠) توصف شخصية الأفندى على العكس تماما: "عقله المركب بطريقة لا بد غريبة بالغة التعقيد" (ص ٢٢)، وفى حين أن بشرة الأفندى بيضاء بشرة حامد غامقة السمرة، وفى حين أن حامد خاضع بسبب وضعه الاجتماعى نجد أن الأفندى يتحرك بسهولة فى المجتمع ويعلم كيف يحترم الآخرين ويجعلهم يحترمونه. كل صفات هذا الأفندى متناقضة تماما مع صفات حامد، ومن ضمنها بياض البشرة، وإن كانت هذه الصفة الأخيرة تقربه من فتحية.

لكن ليس البياض الذى جعل انجذاب الأفندى لفتحية بهذا العنف، بل هو انجذابه اللامنطقى نحو النساء، إلى جانب دائه الذى لا شفاء منه، فيكفى أن يلمح فتحية ذات صباح، سعيدة وهادئة فى حياتها الأسرية، كى يشعر برغبة تفرض نفسها عليه بقوة لتحطيم هذا الاستقرار، لا لأن شخصية فتحية تجذبه فى حد ذاتها فإنه لا يرى فيها إلا فريسة سهلة المنال. إنها تقتصر بالنسبة إليه على إمكانية ممارسة الجنس لا أكثر، ولا تواصل ممكناً معها. وإن يتساعل عن طبيعة انجذابه لها إلا بفعل مقاومة فتحية العنيدة. ويصل به الأمر، فى لحظة شاعرية وكبت، للتساؤل عن إذا كان يحبها والادعاء على نفسه بالاستعداد للزواج بها. وندخل فى حقل معنوى مختلف تماما هو حقل "الحب والوجد والقلق" (ص ٢٧). ولكن هذا ليس إلا نزعة عابرة سرعان ما تختفى فى النهاية عندما يكتشف أنه نجح فى كسر "جبروت هذه الفلاحة البيضاء" (ص ٢٥).

وعندما تستسلم هذه الفلاحة للأفندى تستسلم فى الحقيقة للمدينة كلها، مدينة كانت مشاعرها منذ البداية تجاهها ملتبسة.

٢ - فتحية والمدينة: إشكالية الرغبة-الوسواس

فى الريف كانت فتحية قد بدأت تحلم بالمدينة، وعندما تصل إلى القاهرة وحتى إن لم تعرف من المدينة إلا محطة باب الحديد والغرفة تحت الدَّرَج، تنبهر بأضواء المدينة وتكتشف فى نفس الوقت الفقر والأخلاق المتدهورة التى تسود، من وجهة نظرها، فى القاهرة. ولكن هذه السابيات لا تقلل من انجذابها إلى المدينة وانبهارها بأنوارها.

المحطة: باب الخول والخروج

تدخل فتحية المدينة من محطاتها الكبيرة فى ميدان رمسيس، وهو شىء عادى ولكن له دلالة مهمة؛ إن المحطة لا يتم الإشارة لها كمحطة، ولكننا نفهم أنها المحطة الكبيرة عندما يتحدث النص عن ميدان باب الحديد لحظة وصول الزوجين إلى القاهرة. وحامد الذى بدأ يتألف مع العاصمة إلى حد ما يحاول أن يُخرج فتحية من حالة الصدمة الأولى التى تعيشها، فهى تشعر أنها فى مولد وأنها فى مكان عنيف على المستويين السمعى والبصرى.

المحطة تشكل فى الحقيقة باباً، ولكن أيضاً عنصراً يفصل الداخل عن الخارج. "إن الوصول إلى المحطة يمثل قطيعة"^(٦٧)، يقول بيار سانسو، قطيعة بالنسبة إلى عالم قطار الريف نفسه، صدمة الوصول الجماعى لحشد غير مسمى من البشر. هنا نرى فى المحطة قطيعة مع الريف، وهذه القطيعة تحدث أيضاً فى لحظة السفر، فعندما يسافر حامد إلى القرية يسافر أيضاً من باب الحديد، والسفر من المحطة يشكل إلى حد ما لحظة أن "تولى ظهرك للمدينة كلها".

"مع الرحيل انطلاقاً من المحطة تتشكل المدينة كمطلق. نحن نعلم علماً مجرداً أن المدينة هى فى الحقيقة "كل مستقل"، ولكن عندما نتجول لا نقابل إلا جزراً صغيرة أو أجزاء من هذا الكل. ولكن قبل الخروج من المدينة بالسفر، نشعر بأننا نولى ظهرنا لها بينما هى لا تزال موجودة ولم تصبح بعد صورة بعيدة"^(٦٨).

إن مشهد السفر فى "النداهة" يعبرُ بوضوح عن هذه الفكرة، فكرة تولية الظهر للمدينة كلها .

غرفة تحت الدُرَج

المرّة الوحيدة التى مشّت فيها فتحية فى القاهرة كانت يوم وصولها إلى المدينة، عدا ذلك، لم تخرج قط. لا تعرف من المدينة شيئاً غير فضاء واحد: الغرفة التى تسكنها مع زوجها البواب أسفل العمارة التى يعمل بها. ولا تذهب أبعد من ذلك إلا بعد حملها الأول، حين تكتشف الرصيف من حيث ترصد "نوشة" الشارع. وبعد حملها الثانى تتألف مع الرصيف المواجه، ومع الشارع والميدان اللذين يقودان إليه. وانطلاقاً من هذه المساحة الصغيرة والضيقة جداً من الأرض، الأشبه بنقطة مراقبة، تأخذ فتحية فكرة عن المدينة، تلك التى طالما حلمت بها، ولكن طالما أساعت معرفتها.

الانبهار أمام أضواء المدينة الواسعة

حين كانت لا تزال تسكن فى القرية كانت المدينة بالنسبة إلى فتحية (ذلك المكان الرائع الواسع "أم الدنيا" الفخم الفاخر الذى يجلو الصداً عن الجلد ويحيل من يعيشون فيه إلى "سناير") (ص ١٣). حيث العمارة "أعلى من السماء، من عشرة طوابق" (ص ١٣) وحيث "الشوارع الواسعة الحلوة النظيفة" (ص ١٤) "حيث النور الكثير البراق" (ص ١٤) الذى يحول الليل إلى نهار ساطع. وتصف صفات متتابعة رؤيتها للمدينة: "حيث الستات حلويات وكائنهن من أوريا، والرجال حمر الوجوه أغنياء يركبون العربات ويصرفون بالجنيه الكامل فى اليوم الواحد دون أن يحسوا والنقود تغادر جيوبهم بلذعة الحسرة.. هناك حيث الطعام الكثير والروائح الحلوة واللوكاندات وبحر النيل الأعظم حيث يبدأ النيل وينبع" (ص ١٤). وعندما تصل إلى القاهرة تتأكد لديها هذه الرؤية. إن المدينة فى الواقع أكثر هيبة مما وصفتها لها بنت خالتها. إن الغرفة "فسيحة" وفيها "مرتبة حقيقية"، وأهم من ذلك يمكنها أن تضىء وتطفىء الكهرباء بزر. إن مدخل العمارة "عريض" و"واسع" والبواب الضخم "زجاجى" (ص ١٥). عندما تنظر إلى الشارع ترى "النور.. النور ذا الألوان السبعة"، وتسمع "الهيصة، والنوشة، والمولد" (ص ١٦).

كل هذه الصفات مبنية ضمناً في تناقض مع العالم الريفى الذى أتت منه فتحية، فهناك العمارات الضخمة فى مواجهة الأكواخ المتواضعة، والضوء الباهر فى مواجهة ظلام السهرات فى الريف، والثروة فى مواجهة الفقر. ويمكن تفسير هذه الثنائية الضمنية فى النص عبر وصف المدينة الدائم من خلال عيون فتحية، فإدريس يكتب لنا المدينة كما تراها فلاحه فقيرة تزورها لأول مرة فى حياتها.

تواجه فتحية هذه المعطيات الجديدة من خلال حواسها بالطبع. إنها عبارة عن مجموعة أحاسيس تمر بها سريعاً من ضمنها تلقّيها السمعى والبصرى لهذه التفاصيل، فتقف فتحية أمام هذا الكم من الأصوات والأصواء صماء ومنبهرة. ويعبرُ هذا الانبهار عن نفسه من خلال استخدام صيغة أفعال التفضيل التى تصف رد فعلها التلقائى عندما تصل إلى القاهرة: "أروع بكثير مما تخيلت أو استطاعت بنت خالتها أن تصف، أروع وأكبر وأعظم ألف مرة.. مليون مرة" (ص ١٥).

كما يعبرُ هذا الانبهار عن نفسه من خلال الأوصاف المختلفة المستخدمة لوصف المدينة فى القصة: "مصر الوجيهة الغنية المؤدبة الوقور" (ص ١٩)، "مصر العظيمة، مصر الكبيرة" (ص ٢٠). إن الانبهار يجعل المرء أعمى ويستبعد كل ما هو علمى وكل تعامل عقلانى مع البيئة الجديدة التى تحيط به.

مدينة كل الخطايا

ولكن فتحية سرعان ما تكتشف عناصر أخرى من حياة أهل المدينة أبشع مما رأتها فى الريف: "رأت فقراء.. فقراء تماماً وجوعى وشحاذين، حتى فى قريرتهم نفسها لا يوجد الفقر على هذه الدرجة من البشاعة. وفيها كذب أيضاً وشتيمة وقلة أدب وحرامية ونشالون" (ص ١٦). إنها تكتشف "مصر السفلى" كما يسميها إدريس: "هناك مصر أخرى مليئة بالفضائح والمخازى والأشياء التى لا يعرفها إلا البواب" (ص ١٩). يقول لنا إدريس إنها مدينة مليئة بالذئاب: تتكرر هذه الكلمة أو مفرداتها ٧ مرات فى ٣ سطور: "وفى مدينة كبيرة كهذه مليئة بالذئاب.. ذئاب الليل وذئاب النهار.. ذئاب الأتوبيسات وذئاب العربات.. وحتى الأرصفة وطواير الجمعيات الاستهلاكية لها ذئاب،

وفى عمارة كبيرة كهذه لا يمكن أن يسلم الأمر من وجود ذنب^{٢٠}. إن الذنب، هذا الحيوان المتوحش، يمكنه أن يصطاد بمفرده أو فى جماعة، وهو الحيوان الذى يعتدى على الكائنات البرينة المنعزلة كالخروف الذى يضل عن المجموع، إلخ. هنا نجد أن هذه الكلمة هى فى الحقيقة صورة لوصف أفراد لا ضمير لهم يجوبون أنحاء المدينة كلها. إن هذه الكلمة تصف نوعاً من الأفراد يبحثون عن القادم الجديد كى يسرقوه، يمكن أن يكونوا نشالين أو "نون جوانات" لا ترحم.

ولكن بشكل عامّ تشعر فتحية بعدم الأمان فى المدينة و"حركتها الهائجة المائجة" (ص ١٨)؛ فلحظة عدم انتباه واحدة فقط تكفى لكى ينتهى كل شىء بالنسبة إليها. يقدم إدريس فى القصة كلها صورة المدينة-البحر: "إنما هو بحر جبار صفيق تمتد منه آلاف الأيدي وتطل منه آلاف الابتسامات كابتسامات الجنّيات والنداهات" (ص ١٨).

واكتشاف فتحية للجوانب السلبية فى المدينة التى يبرزها يوسف إدريس، وهذا الشعور بعدم الأمان الذى تشعر به، يؤكدان أن فتحية تعيش المدينة كفضاء متناقض، فليس هو فقط الفضاء المرتبط بـ "الطعام الكثير والكباب والروائح الحلوة واللوكاندات وبحر النيل الأعظم" (ص ١٤)، وإنما أيضاً بالفقر والجوع والشحاذين والكذب والشتائم والنشالين إلخ، والأهم من كل ذلك أنه الفضاء الذى تعيش فيه النداهات.

المدينة-النداهة: المدينة الحلم^(٦٩)

الانجذاب الذى تشعر به فتحية نحو المدينة يزداد إذن فى عدم منطقيته، فإنه ليس معتمداً فى القصة على الانبهار الذى تشعر به فى مواجهة أنوار العاصمة بقدر ما هو معتمد على نداء النداهة الساحر، تلك النداهة التى لا بد أن نذكر هنا مكانتها فى التراث الثقافى المصرى. كل هذا ينتمى إلى تصنيف ما هو "قدرى" (إن فتحية سُلّبت منها حرية الاختيار) وما هو "ساحر" وما لا يمكن مقاومته. حتى إذا كانت حكاية النداهة هى أيضاً حكاية مقاومة فتحية لهذا الذى يساوى بالنسبة إليها سقوطاً

فى الهاوىة.

النداهة هى صورة مألوفة فى التراث الثقافى الشعبى المصرى لاسىما فى الريف، ولكن أىضا فى المىنة، فنقول مثلاً "ندهته النداهة" عن شخص "فقد عقله" وخاض فى مغامرات غير عقلانىة. إن النداهة لىست فقط كائنأ بحرىا، فهى موجودة أىضا فى النيل، وهكذا تم بناء أساطير كاملة حولها سواء فى البحر الأحمر ("فساد الأمكنة" لصبرى موسى) أو فى البحر المتوسط أو فى النيل فى الصعىد أو فى الدلتا (وكما سبق وأشرنا، فإن يوسف إدرىس نفسه كان متأثراً بحكائيات النداهات التى كانت تحكىها له جدته).

فى الريف كان يأتى لفتحة، أو هكذا تقول فى مونولوجاتها الداخلىة، هاتف يبشر بالذى سىقع فعلا. إنه هاتف يىبن لها قدرها: تارة "إصبع ضبابى غامض" (ص ١٢)، وتارة كآلاف الابتسامات من الجن أو النداهات. وهذا "الهاتف اللعىن" يبشر لها بالسقوط مع "أفندى عارٍ" تتركز حوله كل هواتفها وىسحبها إلى "القاع" (ص ٢٠)، وتذكرنا هذه الكلمة التى تتكرر عدة مرات بطبىعة الحال بقصة إدرىس القصىرة "قاع المىنة" (٧٠).

فالقاع كلمة تصف فى نفس الوقت قاع البحر أو النهر (هذا المكان الذى تأخذ إله النداهات ضحاياهن) أو قاع مىنة ما.

إن قاع المىنة هو المكان الذى تفقد فىه المىنة معناها، الذى لا تحتفظ فىه إلا بدور حامى الإنسانىة وتتخلص من كل زىنتها ومن كل عناصرها المتنوعة لكى تصىب خلىطا مجردا من الشكل. تظهر فى فقرها ولا بىقى منها إلا ثالث الرجال والكلاب والذباب، وتصرفات الرجال هناك تنتمى إلى العالم الحىوانى (٧١).

حتى إذا كانت تشعر أن نداء "القاع" هذا قدرى، فإن هذا لا ىمنعها من المقاومة، أو من المحاولة على الأقل، ابتداء من اللحظة التى تتأكد فىها هذه النبوءة وتتحقق فى

شخصية الأفندى، تقاوم من خلال الانغلاق على نفسها فى الغرفة لأطول مدة زمنية ممكنة، وتخترع ألف حيلة وحيلة لتقليص الوقت الذى تخرج فيه.

ولكن يبدو أن معركتها ستكون صعبة لأنها ليست مقتنعة بإمكانية انتصارها فيها وهى ممزقة بين طرفين: حتمية انهزامها، وإرادتها فى أن تقود المعركة حتى النهاية ضد هذه الهواتف اللعينة وضد مدينة القاهرة كلها: "تصميم قاطع مانع أن أبدا لن يكون حتى لو دفعت حياتها ثمنا فأبدا لن يكون" (ص ٢٠).

وجزء كبير من القصة يحكى حكاية هذه المقاومة، ويمكن قراءة القصة على أنها رواية لهذه المعركة الداخلية. هذا ما يفعله أنيس البياض فى مقالته "صراع الأضداد فى عالم يوسف إدريس" عندما يقول إن "القصة كلها هى تجربة المقاومة ذاتها" (٧٣)، ونجد أن هذه المقاومة هى فى الحقيقة مبنية حول قطبين: انجذاب ونفور. إنه الانجذاب والانبهار أمام المدينة الواسعة والمضيئة من ناحية، والنفور أمام مدينة الخطايا والتداهات اللعينة من ناحية أخرى. ومن التوتر بين هذين القطبين ينشأ هذا الانغلاق على الذات الذى يسمّى فتحية منذ وصولها إلى القاهرة؛ ففى مواجهة المدينة الكبيرة يكون رد فعلها الوحيد هو الانغلاق. كلما تقلصت مساحة تحركاتها، زادت فرصتها فى عدم الاستسلام، أو هكذا ترى. وهو فى الحقيقة نوع من الهروب من الواقع. وهى واعية بضعفها، ولهذا تختار أن تنسحب من الفضاءات التى يمكن أن تشكل خطرا عليها. ولكن فى النهاية نرى أن تفكيرها خاطئ؛ فمواجهتها مع الأفندى وقعت فى اللحظة التى لم تكن تتوقعها، فى أثناء المشهد الذى يشكل ذروة القصة والذى يشكل أيضا رمزا لهذا اللقاء العنيف بين عالين يصورهما النص على أنهما عالمان متناقضان تماما، عالمى المدينة والريف.

٣ - اللقاء بين الريف والمدينة

إن هذا اللقاء يتم فى القصة من خلال شخصيات ترمز بشكل واضح جدا إلى وسطها الأصلي، ففتحية وحامد ليسا فقط رمزين للريف، إنهما هما الريف، وعلى

نفس التحو لا يمثل الأفندى المدينة، فإنه هو المدينة. إن كونه لا يحمل اسما ولا لقباً في القصة يجعل منه بشكل ما "ال-أفندى" (وبالرغم من أن الصيغة هنا معرفة فإنها نكرة جديدة تخص كل الأفندية) الذى يقدمه يوسف إدريس على أنه نموذج إنسان المدينة homo urbanus ويجعل منه الممثل لطبقته الاجتماعية، برجوازية المدن الوسطى، ومن ثم ممثلاً للمدينة ككل.

وهذا واضح جداً فى مشهد الاغتصاب، عندما تبدأ فتحية فى الشعور "بأشياء غريبة وجديدة تنفذ إلى ذاتها وجسدها" (ص ٣١)، "أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجى ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الطوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة، والشوارع الواسعة المزخمة النظيفة، والمتنزعات والأشجار (...) كلها تتجمع وتتسرب إليها.. إلى داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور، وهى حتى فى عجزها وإدراكها ويقينها بالهزيمة التامة الساحقة، بكل ما أوتيت من قدرة تقاوم ولا تكف عن المقاومة (...) تقاوم مدينة بأكملها تتسرب إليها" (ص ٣٢). وفى هذا المشهد تقارن فتحية كل الأحاسيس الجميلة التى تشعر بها مع الأفندى بأنبهار الحواس الذى شعرت به فى مواجهة المدينة.

ولكن النص يقدم المدينة فى نفس الوقت كفضاء للاضطهاد والسلطة، فكل العلاقات فيها تترتب على الوضع الاجتماعى للشخصيات المختلفة، ذلك الوضع الذى يعطى لعدد منهم شعوراً بالتفوق يجبر الآخرين على الخضوع. إن الوضع الاجتماعى للشخصيات المختلفة فى القصة حاسم فى بناء تصرفاتهم، فيعتمد النص على التناقض بين الأفندى والبواب، والشخصيتان، الأفندى والبواب، موضوعتان فى النص فى مواجهة تامة، ففى حين أن الأفندى يحتل موقعا عالياً فى السلم الاجتماعى، نجد أن البواب يحتل الموقع السفلى. وترتيب السكن يؤكد هذا الفرق؛ فيسكن الأفندى فوق البواب الذى ليس له إلا غرفة صغيرة أسفل العمارة، وهذا الموقع أسفل العمارة فى غرفة واحدة ضيقة (وإن كانت فتحية ترى أنها واسعة) وهى بالتالى مفتوحة أغلب

الوقت، مما يضع فتحية وحامد فى وضع ضعيف ومكشوف بالنسبة إلى سكان العمارة الذين لا يمتنعون عن إلقاء النظرات المتفحصة عند الخروج والدخول، بل وإبداء بعض الملاحظات، وهكذا يلغون حق فتحية وحامد فى الخصوصية والتمتع بفضائهما الخاص:

”نظرات سكان العمارة التى تمتد عابرة المدخل مقتحمة الباب
راقمة إياها أينما تكون، مستطلعة شكلها وجلستها وزيتها باسمه
أو مغممة أو ساخرة“ (ص ١٨) .

وكل شىء يشير إلى أنهما ينتميان إلى عالم آخر ، وأنه لا يحق لهما أن يتلقيا نفس معاملة سكان العمارة الآخرين. وعندما يحاول الأفندى أن يختار الفخ المناسب كى يستدرج فتحية يعبر عن رؤيته ”لهم“ وعن علاقته بالأفراد الذين ينتمون إلى شريحة اجتماعية مختلفة عن تلك التى ينتمى إليها:

”المال؟ هذا النوع لا يقدر قيمة المال، فلا يعرف قيمة المال إلا من
يعرف كيف يصرفه، إلا المتعامل بالمال... الحب؟ إن هذا الصنف
أيضا لا يتطلع إلى الحب، أو بالذات حبه... هم لا يرفعون عيونهم
أبدا إلى ما فوق الحواجب، ولا يتطلعون إلا لحب من فى
طبقتهم... أو ربما إذا تطلّعوا فالى الأعلى منها بقليل“ (ص ٢٤).

هنا ينتقد الأفندى فتحية وحامد وكل من ينتمى إلى طبقتهم الاجتماعية من خلال استخدامه لتعبيرات مثل ”هذا النوع“ أو ”هذا الصنف“ والتى تؤكد على الفروق بينه وبينهم وتجعلهم ”ناساً غير الناس“ عندما يقرر لهم أنهم غير قادرين على فهم واستيعاب قيم من قبيل ”المال“ و”الحب“. بهذه الطريقة يؤكد الأفندى على ”آخريّة“ حامد وفتحية، ويتخذ موقفا متعاليا للغاية.

غطرسة المدينة تكمن فى فتارينها

تكاد تصبح العاصمة فى هذه القصة شخصية حية، فلا تحتاج دائما إلى اللجوء إلى الأفندى كى تعبر عن غطرسها اللامنتهية، فتظهر هذه الخاصية فى المشهد الأخير:

قافلة صغيرة منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة فى صمت
ولا مبالاة، لا تحس بهم ولا بما تحفل به صدورهم من أهوال،
نائمة تشخر فى براءة وضمير مستريح وكأنما ما فعلت شيئاً،
حتى لقد بلغ الغيظ بحامد إلى حد التفكير (...) فى أن ينهال
"بزقلته" ضرباً وشدشدة وتكسيرا على فتارينها المضيئة
وعرياتها اللامعة المستكنة وحتى إسفلت شوارعها المغسول
(ص ٢٤-٢٥).

تعبّر غطرسة المدينة عن نفسها فى هذا النص من خلال شيئين: أولاً هدوؤها،
فلا شيء أكثر غطرسة واستفزازاً من هذا الهدوء أمام الدراما العنيفة التى تدور .
وثانياً "فتارينها المضيئة، وعرياتها اللامعة المستكنة، وحتى إسفلت شوارعها المغسول".
ويؤكد إدريس على صفة مشتركة لكل هذه العناصر الحضرية: الضوء، فالواجهات
"مضيئة" والسيارات "لامعة" والإسفلت "مغسول". إن هذا الضوء شديد الإبهار حتى إنه
يمكنه أن يكون مُعشياً. ولكن بشكل عام إن تدمير الواجهات والسيارات كثيراً ما يرمز
فى النصوص الأدبية إلى ثأر المضطهدين من المدينة ككل. ولكن حامد لا يُقدم على
تدمير الواجهات، إنه يفكر فقط فى هذا ولكنه يعجز عن فعله لأنه وحيد مع أسرته
ويحمل طفله بين ذراعيه، والمدينة علاوة على ذلك نائمة . ولكن على العكس من ذلك
تصبح الواجهات هدفاً للمتظاهرين فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان:

"يكتب كتاباً عن النهر، والأولاد، والغاضبين ويأخذون بثأرهم من
فاترينات العرض وأشجار الطريق وإعلانات البضائع
والأفلام" (٧٣).

وفى رواية "أوان القطاف" لمحمود الوردانى يرى الولد الصغير الذى يعيش خبرة
مظاهرات ١٩٧٧ نفس الأشياء:

"رأيت الإعلانات الزجاجية المعلقة على عواميد النور وسط
الشارع قد تحطمت، وتناثرت أكوام الزجاج الهش. وعلى

الجانبين كانت أغلب الوجاهات قد تم تحطيمها أيضاً^(٧٤).

إن الوجاهات والإعلانات الزجاجية الضخمة ترمز جيداً إلى طبيعة المدن الكبيرة المتغطرة لأنها تُظهر ثراءً ليس في متناول الأغلبية الساحقة من البشر. وتتميز هذه الوجاهات، لأنها غنية من الناحية الحسية، يحتل موقعاً مهماً في الوصف الأدبي للمظاهرات الجماهيرية التي قد ترمز - في أحد جوانبها - إلى مواجهة بين الريف والمدينة، وهنا تحدث هذه المواجهة العنيفة بين هذين العالمين المختلفين ومن خلال لقاء جنسى.

انهزام الريف

بينما ينجح حامد في إقامة علاقات صداقة مع أهل المدينة ويبدأ في إجابة التصرف في المدينة نرى فتحية، بسبب كونها امرأة، لا تتعرف إلا على وسط أضيق بكثير أولاً، ثم تتم مقابلتها بالمدينة عبر عنف جنسى. إن المرأة هنا عنصر الهزيمة، وتنتهي بأن تتحول إلى ضحية راضية أو متواطئة في الاغتصاب الذي تتعرض له. إن المرأة بسبب معرفتها الأضيق بالمدينة تصبح فريسة ممكنة لثأبها الباحثين عن التسلية، ولكن أيضاً بسبب طموحها غير المشبع الذي يُقدّم على أنه نداء نداء. هي المرأة التي تشكل بسبب كل هذه العناصر الحلقة الضعيفة في مقاومة الريف للمدينة.

"من استسلام مغلوب إلى استسلام مستمتع"^(٧٥).

إن ذروة اللقاء بين فتحية والأفندى - ومن ثم بين الريف والمدينة - هو مشهد اغتصاب، أو مشهد يبدأ هكذا ولكن ينتهي بمشاعر أكثر التباساً. وإذا كانت في البداية تقاوم بعنف وبغضب، فإن كل هذه المقاومات تقل حين "ترى" المغتصب: "فهي أبداً لم ترَ وجهها مثل وجهه حليقاً ناعماً أحمر وسيماً، وعيناه خضراوان لهما رموش طويلة، ورائحته حلوة" (ص ٢٠). إن انعكاس كلمتي "أبداً" و"لم ترَ" يؤكد الطبيعة الجديدة للأشياء التي تراها للمرة الأولى. ويدل تتابع الصفات الإيجابية، دون فصلها ولو حتى

بفصلة، على الانطباع الإيجابي. فى هذه اللحظة تبدأ "أشياء غريبة عجيبة" و"جديدة" (ص ٣١) تدخل فيها، ولكنها فى نفس الوقت مهزومة ومبهورة: "داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور" (ص ٣٢). ولكن رغم هذا الشعور المتليس، "تقاوم مستميتة" (ص ٣٢).

إنها بشكل واضح إشكالية الضحية الراضية. الذل أكبر بالنسبة إلى فتحية والانتصار أكبر بالنسبة إلى الأعدى. إنه لا يكتفى بالغتصابها، بل يجبرها على النظر إليه وعلى الشعور بالذلة.

وتتشكل الألفة بين فتحية والمدينة فى هذه اللحظة وتلعب الموافقة هنا دوراً تطبيعياً initiateur كى تتحول الفلاحة إلى امرأة من أهل المدينة.

إن لقاء المدينة والريف فى النص، والمشخص بشكل شبه حرفى فى اغتصاب فتحية، يُدخل تغييرات مهمة فى حياة حامد و فتحية. إنهما يتركان المكان الذى كانا يعيشان فيه منذ خمسة أعوام، هذا المكان الذى أصبح مرادفاً للعب. ولكن هذا اللقاء يكشف أيضاً عن التغييرات التى أجراها عليهما وجودهما فى المدينة. إن حامد فقد القدرة على تطبيق قيم القرية. إنه يعيش المشهد على أنه خيانة من الكائن الذى يراه أكثر قرباً منه. فيتكرر الأصل (غ - د - ر) ٦ مرات (ص ٧) ويقارن فتحية أولاً بوحش ثم بغول وأخيراً ببقعى لا بد أن يقتلها قبل أن تبلعه.

حسب الترتيب التقليدى للأمور كان لا بد أن تموت فتحية. إن المشهد الذى يراه بمثابة نهاية بالنسبة إليه: "الدنيا من حوله هى الأخرى سكنت تماماً.. وماتت، وانتهى كل شيء" (ص ٥)، وصفحات القصة الأولى كلها مخصصة لوصف موت حامد الداخلى، لخوفه، بل لرعبه الذى يعبر عن نفسه جسدياً، فيرتعش حامد وتصطك أسنانه. وحتى إذا كان يعرف أن عليه أن يتخذ قراراً فإنه غير قادر على ذلك، ويبقى مركّزاً على "هذا الجرح الغائر العميق الذى لا قاع له فى هذا النزف الهادر الذى انهمر داخله ولا يزال متزايداً متعاظماً يقربُه فى سرعة رهيبية من النهاية، نهايته" (ص ١٠).

وهنا يوصف هذا الموت الداخلى بمصطلحات بدنية، فيصّل تركيز حامد على نفسه وعلى أله إلى درجة أنه يقول فى النهاية إن مشكلته ليست فى موت فتحية أو بقائها على قيد الحياة، بل مشكلته مع نفسه (ص ١٠). لم تعد المشكلة مرتبطة إذن بموت فتحية، فى حين أن المفترض أن تكون هذه هى القضية المركزية فى نظام قيمه التقليدى. بالنسبة إليه تكمن المشكلة فى أماكن أخرى، تكمن فى نفسه وفى جرحها؛ فمشاعر حامد كفرد ازدادت أهمية. بعيدا عن جنوره وأهله بالمعنى الواسع. كان عالمه القريب يقتصر على علاقته بفتحية، وهى أسرة مبنية على النموذج الحضري: رجل وامرأة وطفلان، وهذا التغيير عملية وقعت على مدى خمس سنوات كاملة.

وبينما تنتظر فتحية الإفراج، أى أن يقتلها حامد، يتبين فى النهاية أنه لم يعد قادرا على فعل كهذا ويقرر أن يتركها العمارة والمدينة كلها عند الفجر. ويتم التركيز بشكل لافت فى النص على عجز حامد هذا. يُخَرِّج أصواتاً حيوانية مرتين فى أثناء الليلة: "زومة حيوان جريح" (ص ٢٢) و"صرخة كزئير أسد غاضب" (ص ٢٤). وفى أثناء الليل تسمع فتحية بكاءه، وهذا يجعلها تتساءل: "أكان صنع هذا لو كانوا فى بلدهم؟" (ص ٢٤). والسؤال لا يحتاج إلى رد، فبالنسبة إلى فتحية المدينة هى المسئولة عن عجز زوجها عن اتخاذ قرار. إن المدينة جعلت منه كائنا بلا جنور، غير قادر على التصرف فى إطار نظام قيمه. إن المدينة غيرته، جعلته غريباً عن نفسه. لم يعد فى المدينة الرجل الذى كانه فى الريف. فقد معالمة والقيم التى أسست هويته.

والسؤال الذى تطرحه فتحية على نفسها يكشف إذن أنها فهمت، ولو بشكل غير واعٍ، هذا التغيير فى زوجها. ومن خلال تردداته وضعفه وبكائه يفقد حامد كل احترامها (كان فقد جزءاً منه بسبب تصرفاته كبواب منافق). عندما يعبرُ زوجها عن أله تتحدث عن "بكاء النساء". إنها تكاد أن تطلب منه أن "يعود رجل القرية الذى عرفته":

كادت تزحف إليه راجية أن يكف مطالباً إياه أن ينتهى فوراً عن
بكاء النساء ويعود رجل القرية الذى عرفته، ويريحها ويقتلها...
كادت، لأنها حين فتحت فمها ترجوه تصاعدت صرخة كزئير
أسد غاضب، سمرتها مكانها بلا حراك (ص ٢٤).

فى النهاية لا يقتلها حامد ولكنه يقرر مغادرة المدينة والرجوع إلى البلد. لماذا؟ إن النص لا يعطى ردا واضحا على هذا السؤال، ولعلها محاولة حامد الأخيرة لإعادة بناء هويته المفقودة كى يجد القوة لينفذ ما لم يقدر عليه فى المدينة، أى قتل زوجته، ولكن على كل حال يعبر هذا الاختيار عن فشله فى الاندماج فى المدينة، فهذا الفلاح البسيط هزمته المدينة الكبيرة وأجبرته على العودة إلى بيته.

فتحية: الحصول على حرية الاختيار

كان الأفندى يعلم هذا: إن أجبر فتحية على أن تنتظر إليه فى أثناء اغتصابها أجبرها أيضاً على أن ترى الأشياء كما هى ، وفتح لها أبواب المدينة. إنه يبشر مرتين بهذه الفكرة:

"فلا علاج لانكماشها على نفسها وخوفها منه ومن مصر والمصاروة... إلا بأن يأتيتها عساها تكف عن الانكماش وتأنس إلى ناس المدينة" (ص ٢٢).

"كان متاكدا أنها إذا رآته مرة وتطلعت إليه مليا فإن شيئا ما سيحدث لها" (ص ٢٤).

هذا الشعور تنبئى، فعندما يقول الأفندى إن فتحية لن تأتى إلى المدينة إلا إذا أتى هو إليها، فذلك هو الذى يحدث، وعندما يقول إنه متأكد أنها لو نظرت إليه "سيحدث لها شيء" فهى بالضبط النظرة الأولى العميقة التى تسبب انتقالها من المقاومة إلى الاستمتاع فى مشهد الاغتصاب.

يتسبب هذا الحدث فى تغير غاية فى الأهمية فى حياة فتحية، فهى تقرر الهروب. وفى حين أن القصة تبدأ بموت حامد، تنتهى بهروب فتحية الذى يمكن تفسيره على أنه تحرر^(٧) ، أو سقوط إلى الهاوية التى يمثلها هنا قاع المدينة.

"وفى أول قطار قطع لهم حامد التذاكر
لكنه عاد لبلدتهم وحده.

فقد غافلت فتحية فى ازحام القادمين والراجلين فى باب الحديد
وهربت.

عادت إلى مصر.. بإرادتها هذه المرة، وليس أبداً تلبية لهاتف
أو نداء نذاهة" (ص ٣٥).

إن هذا الجزء الأخير من القصة شديد الالتباس لعدة أسباب: أولها أن الكاتب يترك النهاية مفتوحة ولا نعرف ما الذى سيحدث فى عاصمة كل المخاطر، فهل ستواجه نفس مصير شخصية حميدة فى رواية "زقاق المدق"؟ هل ستتحول إلى شحاذة أو مومس، أم تنجح فى بناء حياة جديدة؟ السبب الثانى هو أننا لا نعلم بالضبط ما الذى حدث للطفل الذى كانت فتحية تحمله فى حضنها، فهل تركته لزوجها أم هربت به؟ وإن كانت فى بداية المشهد تغطى طفلها لتجنّب برد الفجر القارس، فإن الكاتب يترك مرة أخرى عدة احتمالات مفتوحة، إحداها أن تكون فتحية قد فقدت غريزة الأمومة، وأن المدينة كانت قوية بما يكفى لتلغى كينونتها كأُم وزوجة، لتجذبها دون مساعدة أى نذاهة، فالعنصران الوحيدان اللذان لا التباس فيهما هما عودة فتحية إلى المدينة، والسبب الذى يدفعها لذلك، فلا وجود لنذاهة هذه المرة، إنه اختيار تقوم به بكامل إرادتها، فهى تختار بشكل واضح أن تهرب كى تلحق بالمدينة، لتتوه وتنوب فيها. لقد تغيرت إذن طبيعة الانجذاب الذى تشعر به نحو المدينة، فهى هنا تأخذ القرار وهى "واعية" بعد أن ذاق طعم المدينة من خلال لقائها بالأفندى.

وبالتالى فإن هروب فتحية الختامى هذا يتخذ معنى مزدوجا، فهو من ناحية هروب نابع من قرارها الخاص، فهو فى حد ذاته فعل تحررى، فقد تحررت من رؤاها وتقبلت لأول مرة رغبتها فى المدينة لتغادر القرية وعالمها التقليدى، ولكن من ناحية أخرى، وطبقا لتطور الأحداث، فإن هذا القرار هو فى الحقيقة نتيجة لفعل جنسى، وفضلا عن ذلك فإنه يلغى تقريبا هوية فتحية كأُم. بمعنى آخر، كى تنوق المدينة، تم اختصار فتحية فى كل ما هو جنسى وجسئ، أى أن الدخول فى عالم المدينة وفى عالم التحرر (اكتساب القدرة على اتخاذ قرار يخص مستقبلها) يحدث من خلال فعل جنسى،

وبالتالى يتخذ هذا الفعل هنا موقع التدشين المعرفى الضرورى لاكتساب ملكة فعل، أى القدرة فى النوبان فى عالم المدينة، وتقرير المصير كإنسان.

هذه القصة ليست مبنية فقط حول ثنائية عالم المدينة وعالم الريف، ولكن أيضاً حول التناقض بين هذين العالمين، وخصوصاً من خلال الشخصيتين الذكوريتين. وعندما يتقاطع هذان العالمان، يحدث هذا التقاطع من خلال شخصيات تشكل ما يمكننا أن نسميه "خلاصة الريف" من ناحية و"خلاصة المدينة" من ناحية أخرى. إنها مقابلة عنيفة للغاية أدت إلى قطيعة لا تقل عنفاً عند الشخصيات الفلاحية. فيمكننا أن نستنتج هنا أنه لا يمكن فى عالم إدريس، أو على الأقل فى هذه القصة، أن ينتمى المرء إلى عالم الريف وعالم المدينة فى نفس الوقت، وأن هناك عدم توافق تاماً بين هذين العالمين. ومن خلال هذه الرؤية، ينتمى إدريس بوضوح إلى جيل من الكتاب يرى فى المدينة والريف عالمين على طرفى نقيض.

الباب الثانى

تعريف المدينة

الجزء الثالث

إبراهيم أصلان ، "عصافير النيل" : المدينة والريف معاً

وُلد إبراهيم أصلان فى طنطا عام ١٩٣٥ وجرى به إلى القاهرة رضيعاً مع أسرته ونشأ فى أحياء شعبية: فى الحسين، ثم باب الشعرية، ثم إمبابة. والتحق بالتعليم الأولي ولكن دون أن ينهى دراسته، فهو ينتمى إلى الطبقات الشعبية من الناحية الاجتماعية وأيضاً من خلال مهنته إذ كان يعمل فى البريد، وهو بالتالى كاتب عصامى ثقّف نفسه بنفسه، فقرأ كثيراً القرآن و"ألف ليلة وليلة" وأكمل ثقافته الأدبية من خلال قراءة الشعر (أمل دنقل، ووديع سعادة) والمسرح (بيكت، وتشيكوف، وأنويل). إن الكتابة واندماجه فى الحقل الأدبى وشهرته التى ازدادت مع الوقت بعد صدور مجموعته القصصية الأولى "بحيرة المساء"^(٧٧)، والترجمات العديدة لأعماله، ودعوات السفر إلى الخارج، كذا اعتماد المخرج داود عبد السيد على رواية أصلان الأهم "مالك الحزين"^(٧٨) فى فيلمه "الكيت كات"، كل هذا ساهم فى تغيير موقعه الاجتماعى. وفى عام ١٩٩٢ قدم إبراهيم أصلان استقالته من عمله فى هيئة التلفزيون التى عمل فيها بعد مكتب بريد العتبة المركزى ، وهى الفترة التى ألهمته روايته "وردية ليل"^(٧٩)، ليشغل بعدها منصب المسئول عن الصفحات الثقافية فى جريدة الحياة. إنه يفسر هذا الاختيار بالأعباء التى كان موقعه ككاتب معروف يفرضها على حياته:

كانت بدأت تجيلى دعوات للخارج. وفى هذه الفترة، كان لازم تصريح للخروج. وبما أن جواز سفرى كان مكتوب فيه إنى شغال فى هيئة التلفزيونات، ده كان بيسبب لى تعقيدات كانت أحياناً كثيرة تبقى محرجة^(٨٠).

قبل ذلك كان يعمل منذ عام ١٩٨٧ فى الهيئة العامة للكتاب مساعداً لرئيس تحرير سلسلة مختارات فصول التى تركها سنة ١٩٩٥ . ثم صار أيضا مسئولاً عن سلسلة "أفاق الكتابة" فى دار نشر هيئة قصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة. وقدم استقالته بعد الأزمة السياسية التى أثارها نشر رواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" فى هذه السلسلة، وهى الأزمة التى عرضته لانتقادات تيارات إسلامية متشددة:

**بقيت أشعر بأن الضغوط على الناشر كانت هائزاً. كنت نجت
فى نشر أكثر من ٤٥ كتاب مهم، حسيت إن المشاكل فى اختيار
الأعمال كانت هتبتدى" (٨١).**

إن عمل أصلان لأكثر من عشرة أعوام فى مناصب فى قطاع النشر التابع لوزارة الثقافة قد أفقده استقلاله وأيضاً وضعه الخاص جداً ككاتب عامل^(٨٢) . لم يكن الوحيد الذى تميز بهذا الوضع، ولكنه من القليلين الذين استمروا فى هذا الوضع لهذه المدة الطويلة. فأصلان ينتمى إلى جيل الستينيات المتأثر بهزيمة ١٩٦٧ وكذلك بإنجازات السلطة الاجتماعية - بالرغم من محدوديتها - فى مجالات التعليم العالى والثقافة، والتى سمحت للشباب من الطبقات الشعبية بالتعليم وسهلت الحصول على معلومات ثقافية. وحتى إن لم تكن مسيرة أصلان الشخصية نتيجة لهذه السياسات - فلم يدخل الجامعة ولم يستمتع بتعميم مجانية التعليم - فإنه قد عايش فترة انفتاح عدة مؤسسات فى المدينة أمام أطفال الطبقات الشعبية والفلاحين. وساهمت هذه الظاهرة فى تشكيل شريحة كاملة من المثقفين من أصل شعبى ممن كانوا يعيشون ما بين أحياء المدينة الشعبية وفضاءات وسط البلد التى كانوا يترددون عليها بمناسبة أحداث احتجاجية (مظاهرة ميدان التحرير سنة ١٩٧٢) أو مقابلات ما بين المثقفين. وتنعكس هذه الصورة فى روايته "مالك الحزين". إن أصلان كاتب مُقلِّ (٧ روايات ومجموعات قصصية منذ ١٩٧١)، ولكنه كتب الكثير عن الحى الذى عاش فيه أطول مدة فى القاهرة وهو حى إمبابية، وهو الحى الذى كثيراً ما يتم ربطه بعمله الفنى. إن مجموعته القصصية الأخيرة "حكايات من فضل الله عثمان"^(٨٢) تقع فى هذا الحى، أما رواية "عصافير النيل" فهى العمل الوحيد الذى يعطى حيزاً مهماً لإشكالية الريف.

نُشرت رواية "عصافير النيل" سنة ١٩٩٩ ، وهي رواية غير قائمة على حبكة تقليدية، مما يجعل من الصعب تقديم تلخيص لها. ولكننا بإمكاننا أن نقول إنها تسرد وقائع خاصة بحياة عائلة من أصل ريفي، مكونة من عدة أجيال، هاجرت إلى القاهرة لتستقر في إمبابه. الرواية مكونة من ٧ فصول وتبدأ باختفاء الجدة هانم، ثم ندخل ابتداء من الفصل الثاني في مجموعة من الفلاش باكيات عن الأحداث اليومية أو المصيرية التي تقع في حياة تلك الشخصيات العادية أو البسيطة، والتي هي مبنية مثل عدة حكايات متشابكة. فهنا لا يوجد بطل واحد فقط للأحداث ولكن نحو ١٠ شخصيات بُنى حولها النص، بشكل خاص الجدة هانم، وابناها الاثنان عبد الرحيم ونرجس، وزوجاهما دلال والبهي عثمان، وأطفالهم. وهو ما يجعل هذه الرواية أشبه بالسيرورة الملحمية المكونة من عدة حكايات متداخلة. وتنتهي الرواية بلحظة خروج الجدة هانم من الدار، تحاول أن تذهب إلى بيت بنتها نرجس ولكنها تتوه، وتقرر في النهاية أن تعود إلى البلد، وتنتهي الرواية بهذا السؤال الذي توجهه الجدة لأحد العابرين: "مش رايح البلد يا بني؟".

والفرق الأساسي ما بين نص إدريس ونص أصلان هو أن وجود الشخصيات من أصل ريفي في القاهرة ليس وجودا حديثا إنما هو قديم، ولا تهتم "عصافير النيل" بلحظة المواجهة الأولى مع المدينة، بل بحياة أسرة هاجرت واندمجت بالفعل في المدينة.

هذا الزمن الطويل من الوجود الإنساني هو الذي يسمح بوجود عنصرين مميزين في النص، وهما غياب إشكالية الانبهار بالعاصمة أساسا بسبب الاندماج في الحياة الاجتماعية والاقتصادية بل والسياسية من ناحية، وظاهرة تريفيف المدينة من ناحية أخرى. ولكن بالرغم من هذين العنصرين لا يزال أفراد الأسرة "جيلا وراء جيل" يحتفظون بذاكرة مرتبطة بالبلد.

وتولد الشاعرية المزوجة للفضاء التي تميز "عصافير النيل" من هذه الروابط ومن العلاقة الخاصة بفضاء المدينة.

٢ - غيباب الانبهار بالعاصمة

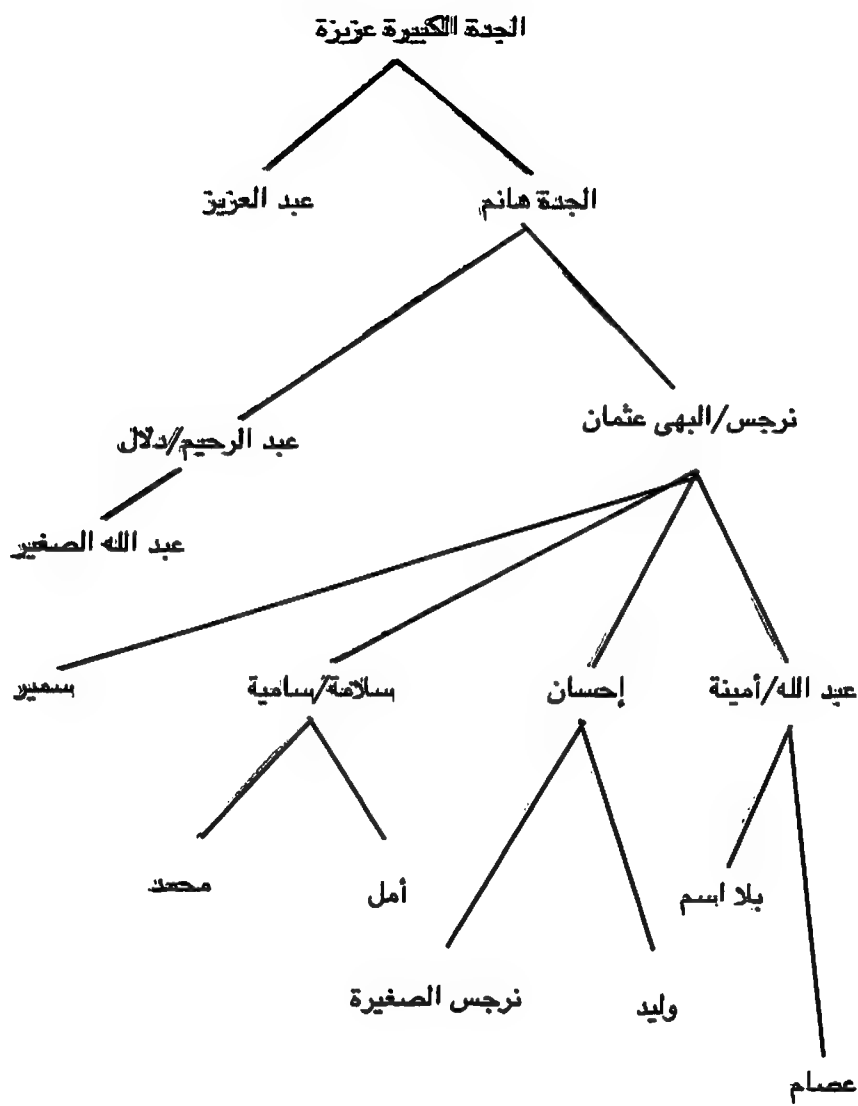
الأجيال الأربعة

تكوّن الشخصيات التي عاشت بالفعل في إمبابة والتي لها أهمية ما في النص أربعة أجيال، ولكن هذا الرسم يحتوى على خمسة أجيال إذا أخذنا في الاعتبار جيل الجدة الكبيرة للأسرة كلها، وهي "الجدة الكبيرة عزيزة"، من الجيل الأول. لا بد من الملاحظة أولاً أن الجدة امرأة، فلا وجود في النص للجد الكبير. ولا تظهر الجدة الكبيرة عزيزة في النص سوى مرتين في أثناء الزيارات للبلد، ويصفها الراوى "بجرمها الصغير المائل" (ص ٨١).

والجيل الثاني هو جيل ابنى عزيزة، عبد العزيز وهانم. "الخال الكبير"، كما يسمونه يعقّق الأحيان، لا يظهر كثيراً في النص، فباستثناء عدة زيارات إلى القاهرة، وخصوصاً في مناسبات مثل زواج عضو من أعضاء أسرته، يبقى في البلد. وهنا أيضاً يمكن أن نعتبر أن الجدة هانم، وهي الشخصية المركزية في الرواية، هي التي تمثل نور الجدة بالنسبة إلى هذا الجيل.

أما الجيل الثالث فهو جيل أولاد هانم ونرجس وعبد الرحيم. من زواج عبد الرحيم ودلال سيولدين، ابن، هو عبد الله، ومرة أخرى ستكون سلالة البنت أكبر عدداً؛ فـ ١٢ طفلاً مات نصفهم في سن صغير سيولدون من زواج نرجس والبهى عثمان. والأربعة الأولاد الذين لهم أسماء في النص هم: عبد الله، الأكبر، الذى يُنادى في أغلب الوقت بلقب الأبتلذ أو باسم عيد الله بن عثمان، وإحسان (وتظهر بنات أخوات أخريات في النص، ولكن دون ذكر لأسمائهن)، وسلامة وسمير. إن هذا الجيل الرابع سيولد جيلاً خامساً؛ فبزواجه سيكون لعبد الله ابنان، أحدهما اسمه عصام.

وسلامة متزوج بسامية وله طفلان منها، أمل ومحمد، وإحسان لديها طفلان أيضاً، نرجس الصغيرة ووليد. وضمن هذا الجيل الخامس نرجس الصغيرة هي الوحيدة التي تكتسب أهمية كشخصية في الرواية.



إن الجيلين الرابع والخامس هما الجيلان الوحيدان من المولودين في إمبابة، في القاهرة. أما بالنسبة إلى الجيل الثالث (عبد الرحيم، ودلال، ونرجس، والبهي عثمان) فإن أفراد هذا الجيل عاشوا فترة من حياتهم في البلد، والجيل الثاني (الجددة هانم) قضوا فيها أغلب حياتهم. ولأن الرواية لا تتناول لحظة وصول هذين الجيلين إلى إمبابة ولكنها تتناول حياتهما في القاهرة منذ سنوات، فالشخصيات أصبحت شديدة الألفة بفضاء المدينة.

ولكن على العكس مما يحدث في "النداهة"، حيث يتم تناول فضاء المدينة ككل، وبالتالي ككيان مطلق (المدينة المسئولة عن الصدمة الأولى منذ لحظة الوصول في المحطة)، نجد في "عصافير النيل" أن الفضاء مفتت ويتم تناوله كحى أو شارع أو مكان عمل أو ترفيه. ولأن الشخصيات تربطها بكل هذه الأماكن روابط خاصة، ينبع منها شعور بالألفة وبالقرب من هذا الفضاء، فضاء المدينة، الذى تعيش فيه شخصيات "عصافير النيل"، أى فضاء إمبابة.

وفضاء إمبابة مبنى أساسا حول شارع فضل الله عثمان من ناحية، وحول النيل من ناحية أخرى، فهذا الشارع يشكل محورا مهماً فى الحى، وهو أيضا الشارع الذى تسكن فيه العائلة.

"دخل فضل الله عثمان من نهايته المفتوحة على أرض السوق الكبيرة الخالية التى تقع شمال النيل" (ص ١٦).

يشير الراوى هنا إلى شارع فضل الله عثمان وفضاء السوق. ولكن هناك أسماء أماكن أخرى مشار إليها فى أماكن أخرى، ويبنى الراوى هكذا، شيئا فشيئا، خريطة بأسماء الأماكن التى تشكل هذا الفضاء toponymie: "قطر الندى" (٨٤) (ص ١٧)، و"حارة حوا" (٨٥) (ص ٥٦) (انظر بحيرة المساء، الملهى القديم)، و"مقهى عباس" (ص ٨٤)، و"مدافن سيدى عمر" (ص ٥٢)، "سيدى حسن أبو طرطور" (ص ٦٨)، وأخيراً و"الكوبرى الكبير" العتيق الذى يعبر النيل (ص ٦٣). إننا سنقدم تحليلاً أدق لفضاء إمبابة فى أجزاء أخرى، فيما بعد.

فضلا عن ذلك، فإن هناك ألفة حقيقية بين الشخصيات وفضاء المدينة خارج إمبابة، حيث إنهم يتنقلون داخل هذا الفضاء، أولا من أجل الذهاب إلى العمل، ففي الزمن الذي يعمل فيه عبد الرحيم والبهي عثمان في بريد العتبة، يركبون كل يوم الترام كي يذهبوا إلى عملهم (ص ٨٠) ويقضى البهي عثمان جزءا من حياته على دراجة بخارية يطوف شوارع المدينة كي يجمع الرسائل من كل صناديق المدينة. ولا يحدث هذا النوع من التنقلات فقط في إطار العمل ولكن أيضا في إطار الترفيه، فهذا ما يحدث مثلا عندما يذهب عبد الرحيم وبسيسة الموضة إلى "سينما أولبى" على مقربة من بوسطة العتبة" (ص ١٥٩)، أو عندما يقفز الولد عبد الله "من أعلى جبالية جينية الأسماك" (ص ٧٤) في الزمالك في أثناء زيارة لها مع أمه وخاله.

إن فضاء المدينة إذن متحرر إلى حد ما من حواجزه حتى بالنسبة إلى سكان من أصل ريفي يعيشون في حي شعبي على أطرافه. إنهم يملكون علامات فضاء المدينة ومفاتيحه، أماكن أليفة بالنسبة إليهم، يوجد فيها اختلاط ما بين "سكان المدينة الأصليين" والوافدين الجدد". ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى ملاحظة أنا مادوف في جزء تحليلي حول كتاب جمال الغيطاني "رسالة البصائر في المصائر": "إن الحركة والتنقل والتنزه قد أصبحت أكثر اعتيادا وأكثر تداولاً" (٨٦).

إن تقديم الحياة اليومية في العاصمة على أنها حياة عادية وطبيعية يمكن تفسيره باندماج الشخصيات في حياة القاهرة الاجتماعية والاقتصادية من خلال نشاطاتها المهنية والسياسية، فالبهي عثمان وعبد الرحيم يعملان في "مصلحة البوسطة العمومية" في العتبة. البهي عثمان عمل لمدة ٤٢ عاما في البريد، ويكتب عند إحالته إلى التقاعد في سن الستين بدلاً من الخامسة والستين. وفي حين أنه كان في الأساس كادراً فنياً (ص ٣١) تم نقله دون علمه إلى مستوى أدنى، مستوى الكادر الكتابي، مما يفسر إحالته إلى التقاعد قبل التاريخ المتوقع. ولأنه لم يكن قد فهم أنه قد تم نقله، يقضى ليالي كاملة في كتابة الشكاوى (ص ٤٤)، وعندما يصله الرد يرفض طلبه بإعادة تشغيله، يوجه خطابا لجمال عبد الناصر ملتمساً منه أن يتدخل. ولكن بعد فوات الأوان،

لأن عبد الناصر يكون قد مات (تقع هذه الأحداث سنة ١٩٧٠)، ويموت البهى حزنا وعلى رأسه "الطرطور الصوفى الطويل" (ص ٥١) الذى كان يرتديه فى أثناء العمل. هذا الموت بسبب الإحالة المبكرة إلى التقاعد يدل على أهمية العمل فى نظرة البهى إلى نفسه، وعلى مدى اندماجه فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية للعاصمة. وكان البهى يفتخر ضمنا بهذا الاندماج عندما كان يقول إن "أى واحد منهم (من أهل البلد) كان يعجز، فعلا، عن التفرقة بين طريقته فى اللبس وطريقة أى موظف آخر من أبناء مصر" (ص ٧٥).

وبالنسبة إلى الجيل الثالث وصل الاندماج إلى الاشتراك فى الحياة السياسية. فلقد تم القبض على عبد الله ابن نرجس والبهى عثمان بسبب نشاطهما السياسى اليسارى (ص ١١٠).

وهذه الألفة تمتد لتشمل حتى علاقات الحب والزواج، فيعيش عبد الرحيم أربع تجارب مع نساء من المدينة: يحب بسيمة الموضة ولكنها ترفض الزواج به لأنه يشعرها أن تصرفاتها "أمام الناس" تضايقه، مع أنه كان مستعدا لبيع قطعة الأرض التى يملكها فى البلد (ص ١٥٨). والمرأة الثانية التى يقابلها والتى يتزوجها هى أفكار؛ المريضة فى المستشفى الذى كان يُعالج به، ولكنه منذ البداية لم يكن يشعر بالارتياح إليها، ويصبح واضحا شيئا فشيئا أن ثقافتيهما مختلفتان تماما، فلا يزال عبد الرحيم يتعامل مع "خياط البلد" (ص ٧٠) فى حين ترغب هى أن يلبس بدلة. وفى يوم ما ترفض حتى أن تذهب معه إلى السينما لأنه يرتدى الجلباب، ويصبح سوء التفاهم بينهما مضحكا، فهى تسأله لماذا لم يلبس فى حين أنه يعتبر نفسه أنيقا فى "جلبابه التنظيف المكوى" (ص ٧٠):

"أمال ما لبستش ليه؟"

عبد الرحيم نظر إلى جلبابه التنظيف المكوى، وحذائه المربوط، وضحك:

"البس ليه، هو أنا قالع؟"

"يا بنى آدم تلبس بدلة، قميص وينطلون، أى حاجة تانية"

"بدلة ليه بس، هو أنا مسافر؟" (ص ٧٠-٧١).

فبالنسبة إلى عبد الرحيم، نجد أن البنطلون والقميص هما ملابس للمناسبات مثل الحفلات أو السفر، وفي هذا المجال احتفظ بتصرفات البلد (على عكس البهى عثمان). ولا تحتل أفكار ذلك "أنا لا يمكن أخرج معاه وهو لابس جلايية أبدأ" ص ٧٢. وبدءاً من هذه الواقعة حدثت عندهما قطيعة أدت إلى الطلاق؛ فهي لا تمثل المرأة التي يبحث عنها، وبالنسبة إليها فهو "خام" (ص ٧٣)، وهي كلمة يمكن أن تضعها في مواجهة مفهوم "المتحضر".

ثم يتزوج عبد الرحيم انشراح، وهي الأرملة الميسورة بقامتها القصيرة والممتلئة قليلاً (ص ٨٣ - ٨٤) التي قابلها على شبك البريد. إن "ضخامة المعاش" الذي تسحبه هي أول شيء لفت نظره. ثم يركز النص على الجانب الجسدى في علاقتهما. لكنهما ينفصلان عندما يقول عبد الرحيم لانشراح إنه لا بد أن تعلن عن زواجهما وأن تمتنع عن صرف المعاش. بعد قليل يتزوج سعاد، وهي مهاجرة ريفية مثله وتسكن قرية قرب الهرم. ولكن لا تستمر الزيجة في هذه الحالة أيضاً أكثر من عام.

وإذا كان عبد الرحيم مندمجاً بما يكفى لكي يكون عريساً صالحاً^(٨٧)، فإنه ليس مندمجاً بما يكفى لكي تتجح هذه الزيجات؛ فإن القيم المشتركة بينه وبين نسائه ليست كافية لإقامة حياة زوجية مستقرة وطويلة. فهذا هو سبب فشل هذه الزيجات الثلاث وسبب استقرار عبد الرحيم زوجياً فى النهاية مع دلال، بنت البلد، بنت قريته. فإن عبد الرحيم إذا كان مندمجاً فى المدينة فإنه مندمج فى نسيج اجتماعى معين، هو وسط إمبابة المختلط ما بين الفلاحين والعمال، ولكنه لم يفقد هويته الريفية تماماً ولم يصبح "إنساناً مدينياً" citadin بشكل كامل. وإذا كانت المدينة قد أثرت فيه فإنه هو الآخر، هو وأهل الريف الآخرين الذين يسكنونها، قد أثروا فيها.

٢ - تريف فضاء المدينة

استقرار هذه الأجيال الطويل في فضاء إمبابة أدى إلى تريف جزء من هذا الفضاء ومن الفضاءات الفرعية المكونة له، ويظهر هذا في النص من خلال وصف البيوت والشخصيات، وأيضاً في الحوارات، عندما يستخدم أصلاً بعض الكلمات الخاصة بلهجة الفلاحين. وهذا يتضح أكثر فأكثر إذا وضعنا "الهابيتوس"، كمجموعة ممارسات اجتماعية - هنا سنأخذ السكن والملبس واللغة - من أصل ريفي في مواجهة "الهابيتوس" الحضريّ الأصل ممثلاً في شقة انشراح (وهو السكن الوحيد في النص الذي ينتمي بوضوح إلى عالم المدينة، وفقط إلى هذا العالم).

السكن

تسكن الأسرة في شارع فضل الله عثمان في حي بُنيت فيه أغلب المساكن دون ترخيص تحت ضغط الهجرة من الريف، وخصوصاً بعد عام ١٩٥٢ وحيث ينقص العديد من عوامل الراحة الحضرية. فمثلاً لا مجارى هناك (ص١٢٢)، ويبدو أن هذا الشارع غير مسفلت لأن مستواه يرتفع بشكل منتظم، أي أنه عندما يبني السكان بيتاً على مستوى الشارع يجذونه بعد عدة سنوات أسفل هذا المستوى :

"(...) ولاحظ نكان الحقائب المدرسية، وكيف انخفض مدخله إلى الحد الذي جعله يلّمح كتفّي العجوز وهو يجلس هناك، تحت مستوى الأرض" (ص١٢٧).

إن دار الأسرة مفتوحة على الشارع. ويُستخدم مصطلح الدار، وهو المصطلح المرتبط بالعالم الريفي، لوصف المساكن الريفية الكبيرة التي تسكن فيها عدة أجيال، ويحمل هذا المصطلح مفهوماً للسكن مختلفاً عن مفهوم "الشقة"، ليس فقط بسبب طبيعته المفتوحة على الخارج ولكن أيضاً بسبب أثاث البيت نفسه المفروش بالكليم والحصيرة البلاستيك. نجد فيه أيضاً طبلية وزيراً وقلة ولبة غاز، وعلى الجدران نجد "البامية الجافة والفلفل الأحمر وحزم البصل والثوم" (ص١٠٤)، وبني فيها عبد الرحيم مصطبة. إن دار عائلة سعاد في طرف المدينة هي، بشكل أوضح، ريفية :

(...) "حجراته كبيرة، ومعظمها يفضى إلى بعضه بعضاً، وأرضها من بون بلاط. وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها فراخاً وإوزاً أبيض، وجدياً أحمر، بينما كانت فتحة المرحاض في منتصف الحجرة" (ص ٩٦).

ويظهر الفرق جلياً بين هذه النور وشقق أهل المدينة كشقة انشراح التي "عجبت" عبد الرحيم، فهذه الشقة مناقضة لدار فضل الله عثمان ولدار أسرة سعاد، ففي حين أن الأولى صغيرة جداً، تتسم الآخرين بالاتساع، وفي حين أن المرحاض في الأولى هو مرحاض "أفرنجي" يقتصر في الآخرين على كونه مجرد "فتحة في الأرض"، وفي حين أنه يوجد في الأولى "منفضة من ريش النعام" (ص ٨٥)، أي عنصر حيواني مستخدم لتزيين أشياء المنزل، نجد أن الحيوانات تعيش جنباً إلى جنب مع الإنسان في منزل سعاد (وهذا النوع من التجاور خاص بالفضاء الريفي) ووجود الحيوانات مرتبط بضروريات الحياة، أي الطعام، وليس بما هو تكميلي. وفي شقة انشراح نجد أن للأثاث قيمته، فهناك البوتاغاز والسخان، في حين أنه لا شيء يدل على أن هناك نفس الأجهزة في دار سعاد.

"أعجبت الشقة وعفشها الغالي والمنفضة التي من ريش النعام والبلكونة الصغيرة التي تطل على النيل، وكذلك المرحاض الأفرنجي والبوتاغاز والسخان" (ص ٨٥).

الملابس

إن النساء، أو على الأقل اللاتي تم وصف ملابسهن في النص (لا وصف للملابس النساء من الجيل الرابع) يلبسن دائماً بنفس الطريقة التي كن يلبسن بها في البلد. ويسمح وصف نرجس بفهم أبعاد الزي الريفي في "عصافير النيل". إنها ترتدى طرحة الفلاحات (ص ٤٧) والجلابية التي لها نفس اللون. إنها تخرج مغطية الوجه (ص ٦٥) وإلى جانب "الغوايش الذهب والحق" ترتدى "الكردان" (ص ٦٦) وخلخالاً (ص ٦٥).

ومرة أخرى، يمكننا وضع هذا الزى فى مواجهة الزى الذى ترتديه انشراح، فعندما قابلها عبد الرحيم لأول مرة فى البريد كانت ترتدى "فستانا من قطعتين، وتلف عنقها بمنديل خفيف أصفر" (ص ٨٤). إن الراوى يصف أيضا ارتداءها "للأرواب خفيفة كانت أم ثقيلة" أو "قميصها القصير الأحمر" (ص ٨٥).

ولكن نجد أن الزى لدى الرجال يختلف حسب شخصية كل واحد ونمط الاندماج الذى يسعى إليه فى حياة المدينة، وأيضا حسب الأجيال. فقد رأينا فيما سبق أن عبد الرحيم والبهى عثمان لا يلبسان بنفس الطريقة، ففى حين أن الأول لا يزال يخرج بالجلابية، يُعنى الثانى غاية العناية بمظهره وبأن يلبس كما يلبس أهل المدينة. ومن ناحية أخرى يتم دائماً وصف عبد الله، الذى ينتمى إلى الجيل الرابع والذى يناوبه بالأستاذ، بالبنتلون والقميص.

وإذا كان هناك عدد من الشخصيات لا يزال يرتدى الملابس الفلاحى فيشارك بهذه الطريقة فى تريف فضاء المدينة، فإن هذا النوع من التصرفات ليس معممًا فى النص.

علامات التريف الصغيرة فى العادات اليومية

واحتفظت الأسرة أيضا بعاداتها فى الأكل، وعندما كانت الجدة هانم لا تزال موجودة فى البلد كانت ترسل إليهم أكلاً من هناك من "الفطائر البلدية الثقيلة التى ترشح بالسمن البلدى" و"القُرصة الوردية الصغيرة المعجونة بالحليب الخالص التى جعلت البهى عثمان يشم رائحة البلد" (ص ٥٧). إنهم يتناولون أيضا "المش" (ص ٥٧) والفراخ التى تأتى من البلد (ص ٥٨). وإفطارهم هو إفطار الفلاحين النموذجى، فبدلاً من الخبز والجبن أو من فول المدينة يأكلون الفطير بالجبن أو العسل.

ومن ناحية أخرى تستخدم شخصيات أصلان كلمات خاصة بالعامية الفلاحية مثل كلمة "عواف" (ص ١٤١، ١٥٤، ١٧٧، ١٧٩)، التحية الفلاحية. وعندما تبحث الجدة هانم عن حذائها تتحدث عن "المداس"، وهو أيضاً اسم فلاحى.

وهناك عنصر أخير يعطى فكرة عن العادات الاجتماعية المختلفة هو دهشة عبد الرحيم عندما يرى أولاد انشراح يذهبون للنوم فى موعد ثابت هو التاسعة مساء.

٣ - استمرار الروابط مع البلد الأصل

إن المدة الزمنية الطويلة التى سكنتها الأجيال الثلاثة فى المدينة سمحت لهم بالاندماج فى نسيجها الاجتماعى والاقتصادى، وجعلتهم يؤثرون هم أيضا على الأوساط التى يعيشون بها ويشاركون فى عملية تريف المدينة. ولكنهم فى نفس الوقت لم يقطعوا الصلة بالبلد الأصل وإن أصبحت صلة خفيفة من الناحية العملية. ومن ناحية أخرى فإن الأسرة تملك أرضا فى البلد حتى إذا كان مصيرها أصبح مبهما وغير معروف لأعضائها. قطعة الأرض هذه كانت فى الأصل ملك الجدة الكبيرة عزيزة، وكانت تمر من يد إلى يد ولم يعد أحد يعرف من الذى يزرعها (ص ١٢٧ - ١٢٨). والحديث عن البلد والأرض يتردد دائما فى لحظات السمر: "ويتحدثان طول السهرة عن البلد أو العمدة عبد الرحمن والأرض" (ص ١٠٦).

وتعطى من ناحية أخرى قطعة الأرض الصغيرة هذه علامة عن الوضع الاجتماعى للأسرة فى البلد، وتؤكد سيارة المرسيدس التى يملكها خالهم عبد العزيز ويوزورهم بها فى القاهرة أن الأسرة ليست من الأسر المعدمة.

إن العلاقة بين المدينة والقرية تتجسد من خلال زيارات فى المناسبات، فالشخصيات تأتى وتذهب بين المدينة أو بين حى إمبابة والبلد الأصل، وهذه التحركات مرتبطة دائما بمناسبات اجتماعية، فيأتى هكذا أهل عبد الرحيم، ومنهم عمدة البلد - الذى هو أيضا ابن خاله - وخاله من البلد إلى القاهرة كى يحضروا زواجه الأول (ص ٦٨). ومن إمبابة إلى القرية تحدث التحركات أيضا فى المناسبات، فيذهب أولاد الجيل الثالث إلى هناك بشكل منتظم فى الإجازات (ص ١٢٩-١٣٠). وبالتالي فإن معرفتهم بالبلد هى معرفة غير دائمة وليست عميقة، فالإجازة هى لحظة خارجة عن

إطار الحياة اليومية، وبالنسبة إلى الأطفال هي خروج عن روتين المدرسة والحياة اليومية التي يعيشونها في إمبابة، فتشكل البلد بالنسبة إليهم فضاء اللعب، ولكنه فضاء ليس مطروحا كفضاء ممكن للاستقرار بالنسبة إليهم. ولكن السؤال يطرح نفسه بشكل مختلف بالنسبة إلى الجيل الثاني الذي لم يولد في المدينة؛ فعند فصله من العمل يكون أول رد فعل لعبد الرحيم هو العودة إلى البلد والاستقرار هناك ولو بشكل مؤقت (ص ٨١-٨٢).

وصف فضاء الريف

إن فضاء الريف موجود بأشكال مختلفة في النص، فنجده أولا على ألسنة الشخصيات، فهم مهاجرون مستقرون في القاهرة ويتحدثون عن قريتهم ويصفونها. وفي أثناء مناقشة بين البهي عثمان وزوجته نرجس، تصف هذه الأخيرة له شخصية من البلد فيتذكرانها معا :

ووصفت له جلابابه المقطوع وطاقيته المدورة، وكيف كانت تجرى وراءه من بعيد، وهي بنت، مع أولاد يحيى، من عند دار الطناحي، إلى سيدي على الشنابي غرب البلد" (ص ٢٦).

ويوصف الفضاء الريفي أيضا بشكل مباشر عندما تذهب إليه الشخصيات التي تسكن في إمبابة. إن هذا الوصف - وإن لم يحتل إلا أربع صفحات من مائتي صفحة - يُعنى بالقرية ككل وتفصيلاتها كافية كي تعطى صورة ملموسة عن هذا الفضاء. فضلا عن ذلك فإن وصف القرية في "عصافير النيل" يبدأ عند الوصول إلى المحطة والنزول من القطار. وتؤدي بداية وصف فضاء ما بمدخله إلى تناول هذا الفضاء ككل^(٨٨). وقد يؤدي بنا هذا العنصر إلى استنتاج صورة مطلقة للبلد في الرواية إذا كنا نأخذ في الاعتبار أن العديد من العناصر الموصوفة قد تنتمي إلى أي قرية أخرى، فبعد الدخول في القرية يتحدث الراوي عن شونة قمح على اليمين وطاحونة على اليسار (ص ١٢٩)، وداخل الدار يؤكد على وجود المصطبة والفرن والزريبة. وتصف الصفحات التي تهتم

بأيام العطلة التي يقضيها عبد الله في البلد خبرة ولد صغير ترعرع في المدينة أمام الطبيعة، "فمرة أكل من ثمار الجميز السابح في ماء التربة" فتقيأ بعدها (ص ١٢٩)، ويفتخر بأنه قطف بنفسه "ثمرة باذنجان رومية". ولكن بالرغم من ذلك يقدم الراوى خريطة ملموسة بالأسماء التي تشكل هذا الفضاء toponymie ، لا تخص إلا هذه القرية بالذات، مثل مقام سيدي على الشنابى أو مقهى اللبوى الذين يحددان معالم هذا الفضاء بشكل دقيق. وتخفف هذه العناصر صورة القرية المطلقة كما تقرب "عصافير النيل" من الروايات التي تحللها سامية محرز في مقالها "كتابة القرية في الأدب المصرى المعاصر":

"إنها في حقيقة الأمر نصوص لا تفرض "حبكة" على عالمها بل
ترويه رواية تعتمد أساساً على انفتاح ذلك العالم لا انغلاقه،
وابستمراره وتواصله وتبدله لا انقطاعه وانتهائه، وهى فى كل ذلك
تلح على آخرية عالم القرية لا على تخلفه".

ففى "عصافير النيل" لم يعد الريف هذا الفضاء المتخلف الذى لا بد من تطويره من خلال "أضواء المدينة". إنه عالم مختلف لا يستحق أن يُسرد بهذا القدر الكبير من العنف. ولا يُبرز وصف القرية فقرها أو "تخلفها" ولكن عالماً يتميز بعلاقات أقرب إلى الطبيعة، فهو عالم "آخر" فعلاً، هذا العالم الذى تزوره شخصيات الرواية فى زيارات تتباعد أكثر فأكثر، فتصبح العلاقة بين شخصيات الرواية والبلد الأصل أضعف فأضعف مع مرور السنوات، فحتى الجدة هانم بعد مرور ٣٠ عاماً فى القاهرة لن تعرف من تخاطب فى البلد. وبعد اختفائها فى بداية الرواية يتساءل عبد الله أين ذهبت:

"راحت فمين يعنى؟"

أنا باقول جايز، والله أعلم، تكون راحت البلد.

أى بلد؟ ولين؟ دى بقى لها أكثر من تلاتين سنة ما سافرتش" (ص ١٤٠).

ونجد نفس الابتعاد التدريجى لدى الجيل الثانى، وهو جيل عبد الرحيم ونرجس، حتى إن القرية تبقى أساسية بالنسبة إليهم فقط لأنهم عاشوا فيها فترة مهمة من حياتهم.

ولكن عندما يفهم عبد الله أن دوره جاء كي يذهب إلى القرية ويبحث عن جدته المفقودة نجد أن رد فعله التلقائي هو "أسافر أقول يا مين هناك؟" (ص ٥). فحتى إذن كان هو "الوحيد بينهم الذي عرف البلد وهو كبير" (ص ١٥)، يقتصر هذا الفضاء بالنسبة إليه على مجموعة من الذكريات المرتبطة بالإجازات التي قضاها هناك أيام الطفولة، فضلا عن أن البلد لا تستحوذ وحدها على ذكريات الطفولة هذه.

٤ - شاعرية الفضاء المزدوجة

فضاء إمبابة: التناصُّ مع "مالك الحزين"

إن أهم ذكريات الطفولة لعبد الله مرتبطة بإمبابة وبِعلاقته بالنيل وبِعصافير النيل التي لم ينجح في اصطيادها مثل الأطفال الآخرين. وتذكرنا علاقة عبد الله بالنيل بعلاقة يوسف النجار به في "مالك الحزين"، كما تذكرنا عدة عناصر بالشاعرية الخاصة بفضاء إمبابة في كتابة أصلان.

العنوان

في الحالتين يرتبط العنوان بالنيل، وخصوصاً بالطيور في علاقتها بالنيل، ففي حين أن مالك الحزين هو هذا الطائر الحزين المتأمل على شاطئ النهر والشاهد على تغييره الذي لا رجعة فيه، فإن عصافير النيل هي تلك العصافير الصغيرة التي يصطادها أطفال إمبابة. وما هو التفسير الذي يعطيه عبد المنعم تليمة لهذا العنوان:

"المصريون هم عصافير النيل (عنوان الرواية: عصافير النيل)
تحلق أسرابهم ما تحلق وتعاني ما تعاني، ثم تجرى على أحاديها (*)"

(*) هكذا وردت في الأصل .

شأن كل حي، النواميس، فيدركهم الموت. بيد أن الموت حياة في
العقيدة المصرية العتيقة، عقيدة الخلود. هذه العصافير،
المصريون، باقون، يحمل الوليد الجديد منهم اسم سلفه^(٨٩).

أما فريدة النقاش فإنها ترى في العصافير مجازاً للمصريين وتشير إلى
"صورة عصافير ميتة وغارقة ذات دلالة رمزية مركزية على حالة الوطن"^(٩٠). وهنا كما
في "مالك الحزين"، حيث نجد العديد من النقاط المشتركة بين الطائر الحزين
والشخصية المركزية، يوسف النجار^(٩١)، تعيش عصافير النيل الأشياء بنفس طريقة
سكان إمبابة.

العلاقة بالنهر

فيبدو أن مشاهد الصيد وتلك التي لبنات يغسلن الأطباق في ماء النهر، بكل الجو
الحالم الذي يحيط بها، تحيل إلى مشاهد مشابهة في "مالك الحزين":

"راح يتفرج على البنات وهن يغسلن الأواني أسفل الدرج
الحجري. وراقب الأولاد الذين يصطادون السمك بالصنناير.
ولاحظ أن كل ولد منهم يمسك غابة رفيعة أقل من متر أو أطول
قليلا، وأن السمك الذي يخرج من الماء كان صغيرا وهو يرتجف
تحت الشمس، ويضئ"^(ص ٥٥).

إن وصف البنات وهن يغسلن الأطباق في النيل جاء أكثر تفصيلا في "مالك الحزين":

"وتطلع يوسف النجار إلى الدرجات الحجرية (...) كانت تتقدم
وهي ترفع الثوب الخفيف، تلمه بين فخניה وتضمهما جيدا وهي
تتحنى أمامك على وجه الماء ويبدأ جسدها يتجاوب مع حركة
نراعيها العاريتين وهي تغسل الأطباق"^(٩٢).

وتذكرنا بقية هذا الجزء أيضا بمقتطف آخر من نفس المشهد فى "مالك الحزين" الذى يصف تفصيلات مراحل الصيد، وهو جزء طويل إلى حد ما. فلا تتغير العناصر التى تشكل شاعرية فضاء إمبابة بين "مالك الحزين" و"عصافير النيل"، فقد تم بناؤها حول النهر وحول كل التقاليد المرتبطة به، وهى مرتبطة بحالة حلم لدى يوسف النجار كما لدى عبد الله. إن الفرق الوحيد يكمن فى عنصر "الأجيال" فى "عصافير النيل"، فيتذكر عبد الله أيضا مغامرات خاله عبد الرحيم فى حين أن يوسف النجار كان وحيداً فى مواجهة النهر.

وليس هذا هو عنصر التناسُّ الوحيد فى النص، فعدد من الشخصيات الثانوية فى "مالك الحزين" تظهر مرة ثانية فى "عصافير النيل"، مثل جابر البقال (ص ٢٣) وعبد الخالق الحانوتى (ص ٢٧) والعم مجاهد (ص ٢٤) والمعلم صبحى (ص ٢٧).

تَقْدِيس الريف

ففى حين نجد فى "النداهة" أن القاهرة تمثل دور المركز شبه الأسطورى أو المقدَّس فى ذهن الفلاحين الوافدين من الأرياف، نجد فى "عصافير النيل" أن المقدس هذا انقلب، ومن المركز المقدَّس ننقل إلى الريف شبه المقدَّس بهالة ذاكرة الجنور.

وتؤكد تسمية البلد، أو بالأحرى عدم تسميتها، هذا التقديس (وفى "النداهة" أيضا نجد أن البلد الأصل لا اسم لها). إن القرية لا تسمية لها فى الرواية إلا تلك التى تشير إلى كونها قرية وهى "البلد"، ويصحب هذا المصطلح دائماً "آل" تعريفية، و "البلد" هو مصطلح مستخدم فى العامية المصرية ليدل على القرية الأصل أو تلك التى يعيش فيها الشخص. وكثيراً ما يستخدمه سكان القاهرة من أصل ريفى عندما يريدون القول بأنهم راجعون إلى بيوتهم فيقولون "أنا راجع البلد"، ودلالة هذا المصطلح أوسع بكثير من مجرد "القرية"، ولا تدل فقط على القرية فى تناقضها مع المدينة، فمصطلح القرية باللغة العربية يقوم بدور وصف القرية بشكل صارم، فالبلد مصطلح يمكن أن يدل أيضا على البلد - الدولة، بما فيه "البلد التى نأتى منها"، فنجد أن هذا المصطلح أكثر

شمولا وأكثر عاطفية ويعبر عن انتماء وعن روابط قوية مع مكان معين. فجملة "أنا رايع البلد" في العامية المصرية تدل على انتماء، وغياب اسم القرية الخاص يدل أيضا على أنه لا احتياج إلى التسمية، فمن الواضح أنها قريتي أنا، تلك التي أتيت منها. وتؤكد "أل" التعريفية هذه الدلالة، فهي ليست قرية من ضمن قرى أخرى، بل - وحرفياً - "البلد"، تلك التي تحاول الجدة هانم أن ترجع إليها في نهاية الرواية.

الجدة هانم هي امرأة ذات جرم صغير (ص ١٠) وقد تصل من العمر ما بين ٩٠ و ١٤٠ عاماً حسب تقديرات الشخصيات المختلفة. وبعد اختفائها وعند طرح فكرة عودتها إلى القرية يتساءل عبد الله: "وبعدين تسافر إزاي؟ دي تجاوزت التسعين" فيقول سلامة أخو عبد الله: "ستك عندها مائة وأربعين سنة النهرده" (ص ١٥). ولا يتم التأكيد على أحد هذه التقديرات في مكان آخر في النص، ولكن هذا الرقم الفانتازي يحيط الجدة بهالة الكبر المطلقة ويجعل منها رمز الأجداد^(٩٣). فقد شاهدت هذه الجدة العجوز التي عاشت نحو ثلاثين عاماً في المدينة موت طفليها عبد الرحيم ونرجس، وزوج بنتها البهي عثمان. وفي نهاية الرواية نراها تنادى عربة كارو وتسال "مش رايع البلد يا ابني؟". عدا طبيعة السؤال المؤثرة، فهي ترى أن من المؤكد أن الكل لا بد وأن يعرف أين هي هذه البلد التي تريد الذهاب إليها، فإن اختيار العودة إلى البلد يعنى العودة إلى جذورها كي تموت حيث ولدت في حالة سلام داخلي، وهي تفعل ذلك تريد في الحقيقة أن تختار مكان موتها خلافا لعبد الرحيم ونرجس والبهي عثمان الذين فاجأهم الموت في المدينة.

ويتذكر الذين رأوها في تلك اللحظات وجهاً محاطاً بالخضرة، فدلال "هالها وجه العجوز وهو يطفو مضيئاً بالخضرة" (ص ١٩٦). وبعد ذلك في النص يشير الراوى مرة أخرى إلى لون هذا الوجه المخضر، ولكن هذه المرة يؤكد على غرابة هذا اللون:

"وتدارى اخضرار وجهها الغريب في طرحتها الحريية السوداء"
(ص ٢٠٠).

تم طرح العديد من الأفكار فيما يخص هذا الاخضرار، فنقول فريدة النقاش:

"إنه، إذن، موت خادع، لأن الحياة تثبت فيه. نحن نعرف أنه حين يتعفن الخبز يخضر لتنمو من داخله حياة، وما هي الجدة العجوز هانم التي تهيمن على الرواية بكل ما يحمله العجز والترهل والخرف من دلالات يبدو وجهها أخضر"^(٩٤).

وقد يكون اللون الأخضر أيضا رمزاً للتوافق مع الطبيعة للرجوع إلى الجنود وإلى البلد، ويبدو لنا أن هذا الاخضرار يحمل في الوقت نفسه هذه الدلالة الأخيرة وتلك التي قدمتها فريدة النقاش، أى دلالة الحياة التي يحملها الموت بداخله.

ويؤكد عدد من النقاد في تحليلهم لرواية "عصافير النيل" على أن اختفاء الجدة هانم يشكل فى الحقيقة الحبكة الرئيسية^(٩٥). ولكن هذا التحليل ليس مقنعاً بالقدر الكافى لأنه حتى إذا كانت الرواية تبدأ وتنتهى باختفاء الجدة هانم، نجد أن حكاية الشخصيات الأخرى هى فى الحقيقة مهمة بما يكفى كى تشكل خطاً آخر، فتلخص حكاية عبد الرحيم على سبيل المثال بشكل واضح إحدى أهم إشكاليات النص، أى صعوبة تأقلم المهاجرين من الريف فى وسط المدينة حتى وإن لم تؤد هذه الفكرة إلى مواجهة شرسة بين المدينة والريف.

وتلغى شاعرية "عصافير النيل" المزدوجة، الأولى حول فضاء إمبابة وتقديس البلد الأصل، تلغى هذه الشاعرية طبيعة المواجهة العنيفة بين الريف والمدينة كما نجدها فى نصوص أخرى مثل "النداهة" ليوسف إدريس.

ويؤكد بناء الرواية هذه الفكرة، فنجدها منقسمة إلى سبعة أجزاء، والرقم سبعة كان دائماً رقماً محملاً بالعديد من المعانى الرمزية، فهناك سبع قراءات للقرآن وسبعة كواكب، كما أن هناك سبعة أيام فى الأسبوع، و بعد اليوم السابع ينتهى الأسبوع ويبدأ أسبوع آخر. وهكذا يشير هذا الرقم إلى نهاية نورة. "يشير الرقم سبعة إلى معنى التغيير بعد نورة انتهت وإلى تجديد إيجابى"^(٩٦).

فيعطى اختيار هذا الرقم إيقاعاً خاصاً لرواية "عصافير النيل" وهودواً خاصاً، ويؤكد على العلاقة مع الطبيعة. ويشكل هذا الإيقاع، إذا أضفناه إلى غياب الحبكة بمعناها التقليدي، تعبيراً على مستوى الشكل لغياب المواجهة بين المدينة والريف.

ومن ناحية أخرى فإن بناء السرد في هذه الأجزاء نفسها يربط عالم المدينة بعالم الريف، فكثيراً ما تؤدي عناصر من عالم المدينة إلى "فلاش باك" مرتبط بحياة الريف أو العكس؛ فيذكر انقطاع تيار الكهرباء في حى إمبابية دلال بالبلد، وبالتالي يحدث الربط بين العالمين (ص ١٠٨). وبالعكس فإن رائحة النعناع توقظ لدى عبد الرحيم ذكرى بسيمة الموضه (ص ١٥٨).

ويشكل تتابع الأجيال في الحياة والموت العنصر الثانى فى البناء السردى الذى يشارك فى غياب مواجهة بين المدينة والريف، فإن إشكالية الموت تحتل مكاناً مهماً إلى حد ما فى النص ونجد العديد من الإشارات لعلاقة الحضارة المصرية القديمة بالموت، ففي بداية النص (ص ١١) تسأل المنيعة مجموعة من الأطفال: "مين يعرف الفراعنة بنوا الأهرامات ليه؟". ويؤدى الرد إلى مشهد ساخر، لأن أحد الأطفال يرد: "علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر" (ص ١٢)، ولكن هذا المشهد يطرح فى الحقيقة إشكالية أعمق هى العلاقة الخاصة بالموت عند المصريين القدماء والتي ما زالت مجسدة من خلال الصروح التى تركوها. وتظهر هذه الإشكالية مرة أخرى عند الحديث عن سعاد وعائلتها الذين يعيشون على هضبة الأهرام، فيقضى والد سعاد المصاب بالشلل أيامه جالسا فى الشمس فى مواجهة الهرم الكبير الذى يشغل ثلاثة أرباع الدنيا من أمامه" (ص ٩٨). وتعيش العائلة فوق مقبرة يقولون إنها تحتوى على "كنز" لم يصلوا إليه بعد، على عكس عائلات أخرى فى الحى نجحت فى إقامة تجارة مربحة للتماثيل القديمة. وتبقى هذه الحضارة القديمة الميتة حاضرة من خلال صروحها الضخمة التى تتحدى الخلود، ولكن أيضاً لأنها تسمح للأجيال الحاضرة بالحياة من خلال بيع القطع الصغيرة من تلك "الأثار" فى السوق السوداء.

والموت موجود أيضاً بشكل أكثر تجسداً من خلال وفاة البهى عثمان وعبد الرحيم ونرجس. إن موت هذه الشخصيات الثلاث لا يتخذ شكلاً درامياً فى السرد ولكنه بالعكس مندمج فى دورة الحياة والموت المستمرة. ويؤكد ذلك بوضوح بلوغ حفيده نرجس والتي تحمل نفس اسم جدتها، فهى "تصبح امرأة" يوم دفن جدتها. وتظهر هذه البنت واقفة فى غرفة العزاء للنساء تجمع شعاع الشمس فى شعرها المنكوش فى هالة من الزغب والنار:

ومثل ثمرة كبيرة نضجت توا، اشرأبت، وطلع نهدها الناعم من
حمالة قميصها المقطوعة، وتفتحت عن ظلها الكثيف فى ملتقى
ساقيهما الواضحتين، ويان انتفاخ عانتها، بينما خضبت حجرها
بقعة طرية من الدم (...).

استقبلت شعاع الشمس الذى جاء الآن من شباك الصالة المفتوح،
وتجمعت فى شعرها المنكوش هالة من الزغب والنار،
وانفرجت شفتاهما المملئتان" (ص ١٧٥-١٧٦).

فلا يقدّم الموت هنا على أنه نهاية كل شىء. إن البلوغ رمز الحياة، حياة الشابة وحياة الأجيال القادمة التى أصبحت قادرة على إنجابها. ومرة أخرى نجد أن المرأة هى التى تحمل الاستمرارية.

ومن ناحية أخرى يتم تناول الموت أحياناً بطريقة ساهرة لا تخلو من الفانتازيا، وكأنه ليس انقطاعاً حقيقياً، فبعد موته يستيقظ عبد الرحيم فى أثناء غسل الرجال لجسده:

"جذب أبو خالد سروال عبد الرحيم البفتة، وفتح حنفية يتدلى
منها خرطوم طويل من البلاستيك الشفاف، وترك الماء يتدفق
على رأس عبد الرحيم، وراح يدعكه بالصابونة. تطلع عبد الله
إلى الماء والصابون وهو يجرى على وجه خاله دون أن تطرف
عيناه نصف المغمضتين. وبينما أبو خالد يعدله على جنبه تحركت
يد عبد الرحيم وستر نفسه. وصاح الحاج:

وحصوه" (ص ١٨٦).

إن تتابع الأجيال فى الحياة والموت هو الذى يشارك فى إعطاء الإيقاع الالتحامى وغير العنيف مع المكان الذى تنور فيه الأحداث، وعدم تصوير العلاقة ما بين الريف والمدينة فى شكل المواجهة؛ فلا مواجهة حيث الشخصيات هى وليدة لواقعها الغنى بالجنور الريفية والمدينة الشعبية فى أن واحد، الحافل بكل التناقضات ما بين المدينة الكبرى و"البلد" الأم. فلا مواجهة حيث تشعر الشخصيات بالـ "غربة" و"الألفة" فى الحين نفسه، حيث تكون فى أن واحد فى حالة "اقتلاع" و"تجزر"، "هامشية" و"أصالة" (٩٧).

ولا انبهار أمام المدينة فى "عصافير النيل" إذن، فلا دوران فى مواجهة المدينة هناك ولا شاعرية التناقضات التى تميز "زقاق المدق" و"النداهة". وينتمى اليوم تصور يوسف إدريس إلى التاريخ، ذلك التصور عن العلاقة بين الريف والمدينة فى جزئياته شديدة الثنائية وفى تصوره للمرأة المنجذبة بشكل غير عقلانى إلى قاع المدينة، فلا نجد فى "عصافير النيل" مكانة مركزية لإشكاليات المواجهة بين الريفى والحضرى أو بين أجزاء مختلفة من المدينة. تنور "عصافير النيل" فى حى نجد فيه كل خواص تزييف فضاء المدينة، كما نجدها فى أحياء شعبية أخرى فى الضواحي. وتعطى "عصافير النيل" فى نفس الوقت مكانة مهمة للفضاء الريفى والعلاقات بين الشخصيات والبلد الأصل. وفى الحقيقة فإن إشكالية التصالح مع الجنور تلك هى التى تمنعنا من التوصل إلى النتيجة بأن "عصافير النيل" هى تصوير لجيتو حضرى، فهنا على العكس ينوب الفضاء الريفى والحضرى معاً ليشكلا "شاعرية مزوجة للفضاء". وتشكل المرأة هنا أحد أهم عناصر هذه الشاعرية المزوجة؛ ففي الوقت الذى تشارك فيه المرأة بشكل أساسى فى هزيمة الريف فى "النداهة"، تصبح فى "عصافير النيل" هى الحامل الرئيسى لسلسلة الحياة، وبشكل من الأشكال المفتاح الذى يفضى إلى جنات الذاكرة الجماعية، حتى وإن كانت هى شخصياً قد فقدت الذاكرة.

الجزء الرابع

"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل : جيتو المهاجرين من الريف

وُلد حمدى أبو جليل سنة ١٩٦٨، وهو الوحيد هو وإبراهيم أصلان بين الكُتّاب الذين اخترناهم، من أصول متواضعة. ولكن التشابه يقف عند هذا الحد، فحمدى أبو جليل من وسط بنوى، مثله فى ذلك مثل ميرال الطحاوى، وهى كاتبة من نفس جيله. نشأ فى عزبة تابعة لمحافظة الفيوم، وهو يعيش العديد من التناقضات بسبب وضع أسرته التى تنتمى إلى سلالة من البدو أفقرها الزمن فتتنمى أسرته إلى أكثر الشرائح تواضعا فى العزبة، ولكنها لا تقدر، من أجل الخروج من هذه الأزمة، أن تمارس نفس المهن التى يمارسها السكان الآخرون من الفلاحين. وقام أبو جليل بطريقة ما بكسر ممنوعات الكرامة البدوية من خلال عمله كعامل بناء فى الفترة التى كان يزور فيها القاهرة بشكل منتظم بحجة توصيل القصص التى كان يكتبها إلى مقرات الجرائد. وشيئا فشيئا استقر حمدى أبو جليل فى القاهرة، فى تلك المدينة التى لم يكن إلا زائرا فيها فى البداية، واستمر أيضا فى عمله كعامل فى البناء. وانتقل من حى إلى آخر، واستقر لفترات قصيرة فى عدة أحياء شعبية فى العاصمة، ومنها عين شمس وشبرا ومنشية ناصر. وهكذا اختلط أبو جليل بوسط عمال البناء الذى لا يعرفه جيدا العديد من المثقفين. وهنا تظهر، بشكل غير متوقع، وبالرغم من فرق المسارات والأجيال، تشابهات ما بين الاختيارات المهنية لأصلان وأبو جليل؛ فمثل أصلان، عمل أبو جليل فى منصب مسئول فى المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة. بالطبع، إنه ليس نفس المنصب، ولا بنفس الأهمية - بسبب فرق السن - ولكن يبقى التشابه لافتا. فتقابلا

فى أثناء أزمة رواية حيدر حيدر، حينما كان أبو جليل مديراً لتحريـر سلسـلة "أفاق الكتـابة" وأصـلان رئيساً لتحريـر نفس السلسـلة التى كانت قد نشرت الرواية التى تسببت فى كل هذه البلبلة. ثم أصبح أبو جليل مدير تحريـر سلسـلة "دراسات شعبيـة" التابعة لهيئة قصور الثقافـة، مثل "أفاق الكتـابة". وفى نفس الوقت عمل أبو جليل صحفياً فى جريدة "الاتحاد" التى تصدر فى الإمارات، وعمل أصـلان مسـئولاً عن صفـحة الثقافـة فى "الحياة"، وهى جريدة تصدر من لندن. إن أهم فرق بين هاتين المسيرتين هو أن استقرار أبو جليل الاجتماعى جاء أسرع من استقرار أصـلان. ففى ١٩٩٤ كان قد تم تعيينه فى "الثقافـة الجماهيرية"، وذلك يمكن تفسيره بأن أصـلان، كان يشغل منذ سنوات طويلة وظيفة مستقرة فى البريد فى حين كان وضع أبو جليل أقل استقراراً.

وتتنمى كتـابة أبو جليل بشكل واضح إلى كتـابة جيل التسعينيات، إنها قريبة من السيرة الذاتية من خلال وجود الراوى فى النص. وقبل ظهور "لصوص متقاعدون"، وهى روايته الأولى التى نُشرت فى دار نشر مستقلة، ميريت، كان موقع حمدي أبو جليل هامشياً للغاية فى الحقل الأدبى، فكان قد نشر مجموعتين قصصيتين، "أسراب النمل" (الثقافـة الجماهيرية، ١٩٩٧) و"أشياء مطوية بعناية فائقة" (هيئة الكتاب، ٢٠٠٠) ولكنهما لم تكفيا لجعل الدوائر تتحدث عنه بشكل أوسع. ولكن منذ نشر روايته كسب مصداقية ما فى الحقل الأدبى، وفى الوقت نفسه غير استقراره الوظيفى علاقته بمدينة القاهرة.

"أنا النهرية اتصاحت بشكل ما مع المدينة. قبل كدة كنت زائر فيها.
البنو عليهم إنهم يتصالحوا مع نوع من الشيزوفرينيا"^(٩٨).

"لصوص متقاعدون" (ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢) هى رواية قصيرة إلى حد ما ومقسمة إلى ١٧ جزءاً، لا تحكى عن حبكة معينة بقدر ما تسرد شريحة حياتية، فمن خلال الراوى، وهو بدوى مهاجر إلى القاهرة، الذى يتحدث فى صيغة المتكلم نون أن يسمى أبداً، ندخل فى حياة سكان العمارة رقم ٣٦ بالشارع ١٤ فى منشية ناصر فى حلوان،

وهى ضاحية صناعية فى جنوب القاهرة. صاحب هذه العمارة هو أبو جمال، فيسكن فيها بالتالى أبنائه مع زوجاتهم، وهناك أيضا سكان "أغراب" عن العائلة. وتقدم لنا الرواية المغامرات المرتبطة باستقبال أو طرد سكان جدد أو تلك المرتبطة بمشكلات أبو جمال وأبنائه الأربعة الذين ينشغلون كلهم بمشكلات المخدرات أو الدعارة وما شابه ذلك.

١ - الشخصيات

تشكل العمارة رقم ٢٦ بشارع ١٤ الفضاء المركزى فى الرواية الذى يجمع كل الشخصيات والذى يبرر لقاءها:

وهكذا أتاحت منشيّة ناصر والبيت رقم ٣٦ للكاتب أن يسيجّ الفضاء فيصبح البيت مَخْلًا للحى، والحى مَخْلًا للمجتمع، ليكتب فضاءً تهيم عليه الواحديّة التي تبدأ من الله (سبحانه وتعالى) ثم الزعيم ثم أبو جمال باني البيت وصاحبه والمهيمن على أقدار سكانه^(٩٩).

وتتكون العمارة من خمسة طوابق، وفى الطابق الرابع نجد شقة صلاح، أحد أبناء جمال (ص ١٢٤)، وفى الطابق الثالث شقة الراوى (ص ١٥)، وفى الطابق الثانى شقَّتَى الأستاذ رمضان وعامر، وأخيراً فى الدور الأرضى شقَّتَى الدكتورة (ص ٥١) ثم أبو جمال (ص ١٢٨).

من الصفحة الأولى، يضع الراوى قارئه فى مواجهة شكل السرد الروائى غير المألوف الذى يستخدمه:

"افرض مثلاً أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتؤكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم.. عندها فقط يستنخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها،

فلابطال الروايات الأعيب عجيبة لا يمكن أن يقوموا بها فى مكان آخر خارج مربع ورقة وقعت صلفة - وربما عن قصد - أمام شخص مستغرق فى تدخين سيجارة (...) رغم أننى فرحت بهذه التأملات التى اعتبرها عميقة، إلا أننى واصلت تباطئى فى دخول الشارع الذى أسكن فيه، فأنا مرهق تماما وأحتاج بالفعل إلى إجازة ولو قصيرة من مواصلة أداء دور البطولة فى روايتى (ص ٧-٨).

ويسمح هذا الجزء الأول بالتأكيد على ثلاث خصوصيات فى السرد فى هذا النص، فأولا مخاطبة القارئ، والثى تجعله جزءا من السرد:

"(...) يجعلك الراوى - رضيت أم أبييت - متورطاً فى الرواية بل ومتأملاً لهذا التواطؤ (...) إذ يدعوك الراوى ومنذ اللحظة الأولى إلى المشاركة فى لعبة أصبحت أنت - القارئ - جزءاً منها" (١٠٠).

وهناك أمثلة أخرى فى النص لهذه الطريقة التى يجعل بها القارئ جزءاً من النص، فمثلاً صفحة ١٠ عندما يتحدث عن أبو جمال يقول: ورغم ذلك فهو شخص حين تتورط فى مجاله الجوى يفرض عليك صيغة وقورة فى التعامل.

وتدعو هذه الطريقة فى مخاطبة القارئ إلى عدم الوقوف سلبياً أمام الرواية. ثم إن ذكر الشخص الجسدى للمؤلف المنهمك فى عملية الكتابة يذكّر القارئ بعملية إنتاج الشئ الذى بين يديه ويذكّره بأن هذا الشئ ليس إلا نتيجة لخيال مؤلفه. إن هذا الذكر يكسر "الإيهام" فى النص ويذكّرنا بنظريات بريخت فى المسرح (١٠١).

وأخيراً، آخر مستوى لهذا الهيكل السردى هو إدخال الراوى فى النص كشخصية. إنه يتحدث فى صيغة المتكلم وهو الراوى الذى يحكى أحداث الرواية والذى يقدم الشخصيات الأخرى، ولكنه فى نفس الوقت جزء من تطورات الرواية كشخصية. ولا يفوت الراوى فرصة ليذكّرنا بوضعه كشخصية مثلما يفعل فى هذا الجزء الذى تذكره النصيرى، حيث يترك جمال وأبوه معركتهما كي يركزا اهتمامهما على الراوى/الشخصية مع أن

هذا الأخير كان يحاول أن يمر من ورائهما دون أن يلفت نظرهما ولا يفهم لماذا فشل في البقاء شفافاً: "لا أعرف لماذا، أهو عجباً مما فعلت كشخصية روائية؟" (ص١٦).

وكان الراوى قد ذكر، منذ عدة صفحات قبل ذلك، "الشخصية الروائية التي اخترتها لنفسى" (ص١٤). ومن خلال جعل نفسه شخصية روائية بهذه الطريقة يضع الراوى نفسه فى حالة ترقب. عدا ذلك فإن هيكل السرد بشكل عام من خلال إدماج الكل فى النص، شخصيات جسدية أم لا ، المؤلف والقارئ والراوى وظله (الشخصية)، يسمح للراوى بأن يمارس الحرية التى تعطيها عملية الكتابة نفسها. وتشكل هذه الحرية وزناً مضاداً لقيود المسرحية الاجتماعية التى يفرضها المجتمع والتى ينتقدها الراوى باستمرار. إن بناء السرد بهذه الطريقة يؤدى إلى نتيجتين: الأولى هى كسر سلبية القارئ، والثانية هى النظر بنسبية تامة إلى "الإيهام" الروائى.

الراوى : أنا

سنشير هنا إلى الراوى/ الشخصية من خلال استخدام الضمير أنا. ينتمى أنا إلى قبيلة بدوية استقرت مؤخراً عندما بدأ الأب يعمل كغفير قبل أن يحاول أن يدخل فى عالم التجارة، ولكن دون أن ينجح فى ذلك، حتى إنه ذهب وأسرته إلى الإسماعيلية كى يبدأ هناك مشروعاً خاصاً. أما أنا فقد عمل كعامل بناء فى القاهرة، وهو يفخر إلى حد ما بهذه التجربة:

"شاركت فى بناء عدد هائل من العمارات كنت أتباهى حين أمر من أمامها فى مختلف أحياء القاهرة" (ص٥٧).

وسمح هذا العمل لأنا أن يتأقلم مع فضاء مدينة القاهرة وأن يكتشف مختلف أحياء القاهرة. وفتحت له مهنته أيضاً أبواب التصاعد الاجتماعى، فأراد أن يصبح مقاولاً. وهذا هو أحد الأسباب التى دفعته إلى البحث عن شقة، وهكذا وقع اختياره أخيراً على البيت رقم ٣٦. إن وضع الراوى فى هذا البيت ملتبس ومزيج، فيشير:

أنا بمعنى ما غريب" (ص ٦٠). إن وضع الغريب هذا هو الذى يجعله مسروراً بالاتفاق الضمنى الذى تم بينه وبين سيف الذى يأخذ منه مبالغ من المال ومقابل هذا يحكى له أسرار العمارة (ص ٦٠). ولكن فى مكان آخر من النص يعتبر "أنا" نفسه جزءاً من أسرة العمارة بمعنى واسع. وعندما يبدأ عامر بسرقة شقق العمارة، وبعد أن سرق دجاج أبيه، يدخل على شقة أخيه. ويخشى الراوى أن ينتقل إلى سرقة شقته، "ونحن فى النهاية أهل" (ص ٧٧). الخوف من سرقة شقته، الخوف من الآخر، الخوف من المدينة الضخمة: إن أنا هو شخصية يحكمها الخوف وإن حاول أن يتجاوز هذه المشاعر السلبية.

قبيلة أبو جمال (ص ١٢٦)

أبو جمال

عبد الحليم (ص ٢٩)، أبو جمال، أو الحاج عبد الحليم (ص ٦٠)، أو الحاج جمال، يظهر منذ صفحات الرواية الأولى. إنه صاحب البيت رقم ٣٦ وأكبر ساكنيه سناً. ومن الناحية الجسدية يصفه الراوى بأن "ملامح أبو جمال هى الملامح التقليدية للإنسان المكروه" (ص ٩).

"أبو جمال من الناحية العمرية هو أكبر من فى البيت رقم ٣٦، ومن الناحية الرسمية هو مالك هذا البيت بدون منازع، أقرب إلى القصر، عضلاته منتفخة كرياضى قديم، وله بطن يجمع بين الانتفاخ والصلابة، لا يذكرك بالسمنة بقدر ما هو دليل قاطع على قوة غاشمة، وجهه متورّد رغم أنه يحمل عينيّن تلحان على أنه لم يشبع مطلقاً" (ص ٩).

إنه رجل فجّ وقاسٍ ولكن أيضاً ساذج. ومن خلال التأكيد على الأهمية التى يعطيها أبو جمال للتقاليد الاجتماعية يشير الراوى بشكل غير مباشر إلى جزء آخر من شخصيته، وهى أنه شخص منافق.

"يبدو مزهوا كوجه رجل يحرص على أداء أنوار الصلاح
المعروفة، يلقي التحايا الصباحية والمسائية على جيرانه ويتلقاها
بصدر رحب، ولا يتأخر مطلقاً عن معاودة المرضى والابتسام في
الأفراح، والجلوس في صدارة سرانقات المآتم والأحزان"
(ص ١٠).

إن أبو جمال الآن قد "أحيل إلى التقاعد" إذ كان مساعداً للاعبى التنس في نادى
مصنع الحرير في حلوان. وبعد أن قضى ٢٢ عاماً في هذا المصنع وكان أول من عمل
به، كان أيضاً أول من خرج على المعاش المبكر، في سن ٥٤ عاماً.

"أبو جمال أحيل إلى التقاعد مؤخراً لينهى رحلة عمل استمرت
اثنتين وثلاثين عاماً في مصنع حلوان، لا يذكر منها سوى زهوه
بيد الزعيم جمال عبد الناصر التى استقرت على قفاه بالضبط
ومفارقة تعيينه في الثانية والعشرين من عمره ليكون أول العمال
المستفيدين من قوانين التأمين التى دشنت بها الزعيم ثورته، ثم
إحالاته للتقاعد في الرابعة والخمسين ليكون أول العمال المستغنى
عنهم بسبب قوانين الخصخصة" (ص ١٠-١١).

وترمز مسيرته إلى مسيرة جيل من العمال أتوا من الأرياف في سن العشرين
كى يعملوا في مصانع حلوان في أثناء الفترة الناصرية والذين بلغوا الستين في نهاية
التسعينيات. إن وقف العمل بهذا الشكل لم يعتبره أبو جمال أزمة أو مشكلة، بل
بالعكس، "تأقلم سريعاً مع مسألة إحالاته إلى المعاش" (ص ١١). فعمله كجامع لكرات
التنس لم يكن قد أعطى له تقديراً حقيقياً في الحى. ولم تكن، بالتالى، حياته المهنية
منظمة لحياته بشكل عام، ويمكنه إذن الاستغناء عنها. ولم تترك له كل هذه السنوات
إلا ذكرى واحدة وهى ذكرى "يد الزعيم جمال عبد الناصر التى استقرت على قفاه
بالضبط"، فهو أول واحد تم تعيينه في هذا المصنع (ص ١٠). والآن يطرح على نفسه
مهمة جديدة: أن يجد من جديد في نظرات المارة التقدير الذى لا يجده في نظرات
سكان الحى.

أم جمال

إنها شخصية ثانوية في النص خصوصاً إذا قارناها بأبو جمال، وحتى إذا كان حضورها قويا بسبب صوته الجهوري ونشاطها المستمر فيما يخص "الشتائم الجنسية" التي توجهها لزوجات أبنائها (ص ٦١) ونمائم الصباح مع أطفال الجيران. كانت تشبه بشكل ما تلك المرايية التي قتلها راسكولينكوف في "الجريمة والعقاب" كما يقول لنا الراوى (ص ٦٣). ثم يحكى الراوى مشهدا يعطى فكرة دقيقة إلى حد ما عن هذه الشخصية، فعندما رأت أم جمال الراوى/الشخصية وهو ينزل بكيس الزبالة تقول له إنها ستقوم بذلك بنفسها وإنه من المفروض أن يعتبرها كأمه. ولكن عندما يفعل الراوى فج اليوم التالى ما طلبته منه بالأمس، يجد نفسه مواجهاً بنهر من الشتائم :

"يا خويا عفت البيت، سايب زبالتك قدام الشقة كده... هو أنت
فاكرنا خدامين عندك" (ص ٦٣).

إن أم جمال، الجدة نقاوة، ماتت، ولكنها ما زالت موجودة في نكريات الشخصيات.

جمال : كاتب فاشل وتاجر مخدرات محترم، فتوة الحثة

هو أكبر أبناء أبو جمال. حتى إذا كانت هذه المعلومة غير مذكورة في النص فإنه غالبا ما ولد في منشية ناصر أو هو على أقل تقدير نشأ فيها. وإذا قورن بأبيه، الذى يحتفظ بإيقاع العمل ويستيقظ كل يوم مبكرا، فإن جمال يعيش "هذا الكسل غالى الثمن والمتفطرس الذى لا يمكن أن يكون إلا فى حياة مدينية" (١٠٢) . إنه شخص اجتماعى، معروف فى الحى الذى يعيش فيه:

"شباب فى الأربعين من عمره يرتدى دائما أحدث أزياء الموضة
ويجلس مزهوا خلف عجلة قيادة سيارة آخر موبيل تتمخطر فى
منطقة عشوائية، وفوق تراث عريق من الشهرة تعمق عبر أربع
علاقات جنسية بلغ صيتها مشارف حلوان والمعصرة"
(ص ٣٠).

تقوم شخصيته على عنصرين متناقضين، فجمال أولاً وقبل كل شيء زعيم، وهو معروف بعدم احترامه للقوانين، وهذا ما يعطى له كل هذه السلطة فى الحى الذى يعيش فيه. فإنه يعتمد على عالم المخدرات كى يأتية بموارده، فجمال بدأ حياته العملية بتجارة المخدرات (ص ٢٠). جمال زعيم وتاجر وكَيِّف (ص ٢٤)، والوسط الذى يتحرك فيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه التجارة، فأبو زوجته حنان يتاجر معه فى المخدرات. ولم يقدر جمال على سداد ١٠٠٠٠ جنيه له فهده الآخر بالقتل، "فالحاجة دى مش لعب عيال" (ص ٢٤). ولا تقف مغامراته فى عالم المنوعات عند هذا الحد، فسمح له هذا الوسط بخلق معرفة بمستشار فى محكمة ونجح فى إفساده: وافق المستشار على أن يضغط بكل وزنه كى تشكَّل الأحكام حسب قيمة الرشوة التى سيدفعها المتهم أو أسرته:

"هو يرضى بالفلوس وهم تسعدهم البراءة أو تخفيف الحكم.
وكل شىء بثمنه، وجمال مجرد وسيط" (ص ٨٢).

إنه أيضاً شخص فردى ويقدم نفسه دون أى خجل على أنه شخص بلا قيم
وشخص ساخر بسخرية سوداء:

"إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم، فأنا لا تشغلنى
سوى نفسى الصغيرة أهدها وأمعن النظر فيها باستمرار"
(ص ٢٥).

ولكن من ناحية أخرى فإن جمال هو أيضاً شخص تشغله الرغبة المستمرة فى التحقق فى مجال آخر، مجال أكثر شرعية وله صلات أقوى بالعالم خارج حلوان، فهو يعتبر نفسه كاتباً. يكتب نصوصاً يراها الراوى "ضعيفة" ويطلق عليه بشكل ساخر "المفكر جمال" (ص ١٢٤). ويقرَّب هذا التناقض شخصية جمال من شخصية الراوى: "هذا الازواج مائل أيضاً فى شخصية جمال. فى جانب هى شخصية كاتب لكن ما يكتبه يضمن به على الناس فلا يُطْلَع عليه أحداً، سوى السارد المزوج، وفى هذا ثمة علاقة بين السارد الكاتب وجمال" (١٠٣).

صلاح: لاعب كرة السلة

لا يظهر هذا الابن كثيراً فى النص ولكن يبدو أنه أكثر أبناء أبو جمال اندماجاً فى العالم الخارجى لمنشية ناصر. هو الذى يخرج باستمرار خارج الحى كما سافر أيضاً خارج مصر.

"انضمامه لفريق كرة السلة بنادى الزمالك أتاح له زيارة بعض دول العالم وعوده على أسلوب فى الحياة سار على بعض بنوده حتى بعد أن منعت الإصابة من مواصلة طموحاته الرياضية. كان يقضى أسبوعين من كل سنة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط فى الإسكندرية" (ص ٧٧).

وتدل محتويات شقته، التى يصفها الراوى بمناسبة سرقة عامر للشقة، على نوع من اليسر الاجتماعى: فيديو وتلفزيون وتسجيل ومدفأة ومروحة ومكواة.

عامر الحرامى

عامر يبلغ ٢٢ عاماً من العمر وهو ثانى أصغر أبناء أبو جمال وأصغر بـ ١٨ عاماً من أكبر هؤلاء الأبناء ولكنه يشبهه فى نقاط كثيرة؛ فمثل جمال لم ينجح فى الاندماج المهنى "القانونى"، فهو "ميكانيكى فاشل" (ص ٧٥).

"عامر وسيم جداً وشيك دائماً، نحيف إلى حد ما، أو قل إن بنيته بشكل ما ضعيفة، لكن ذلك لم يحلّ نون تزعمه لعصابة شباب البانجو التى تتمتع بسمعة طيبة فى منشية ناصر وحلوان" (ص ٧٥).

أخوه هو الذى أدخله فى عالم تجارة المخدرات، ولم يدخل إلا فيما بعد فى المهنة التى يتميز بها وهى السرقة. وحتى فى هذا المجال يتميز عامر بغياب تامّ للقيم، فيبدأ بسرقة الفراخ التى يربّيها أبوه على السطح.

ولأن عامر يعتبر سرقة الغرباء إهانة لرجواته، فقد بدأ بأبيه.
وكانت خطته تقوم على سرقة فرختين يوميا من مزرعة الدواجن
التي يراها أبو جمال فوق السطوح وثمرتها بالضبط يساوى ثمن
باكيتة البانجو" (ص٧٦).

وبعد ذلك يبدأ فى تطوير خطته فيسرق شقق العمارة، وفى نهاية النص جاء دور
شقة الراوى.

سيف المثلى جنسياً

إن أصغر أبناء أبو جمال مثلى جنسيا ولا يخفى هذا:

"يحرص على تزجيح حواجبه، ويمتلك مهارة خاصة فى وضع
مساحيق المكياج على كل تفصيلة من تفاصيل وجهه، موليا
اهتماما أكبر بشفتيه اللتين يخصصهما باللون البنى المناسب
للون بشرته الخمرى، ولا يمل من التغزل فى فحولاته الجنسية،
ويضيق بنظولاته، وهى متعددة الماركات، على انتفاخ مؤخرته"
(ص ٢١)

وفى ظرف اجتماعى يجعل من المثلية الجنسية عيبا يشكل سيف وزنا ثقيلا وعارا
بالنسبة إلى كل العائلة، فنقرر هذه الأخيرة إبعاد سيف وإرساله إلى مستشفى المجانين.
ومن أجل تحقيق هذه الخطة، يلجئون مرة أخرى إلى الفساد. ولكن سيف لم يكن
مجنونا (...) هو فقط ممثل متمرّد وعاشق ولهان" (ص١٧) كما يقول الراوى. فقد رجع
من مستشفى المجانين بشهادة تفيد بأنه "يملك عقلا" (ص٨٥). ومن أجل إنهاء الإشاعات
فى الحى ومحاولة إيجاد حل "لمرضه" تزوجه الأسرة ببنت عمه ندى، وهى بنت فقيرة
وأكبر منه بخمس سنوات (ص٨٧). وبعد وقت قليل تحبل، مما يثير دهشة الكل.

عادل القبطى المتواضع

يبلغ عادل من العمر ثلاثين عاماً ويأتى من سوهاج من صعيد مصر. وترتبط ذكريات طفولته بهذا المكان، ومن ضمن هذه الذكريات تلك المرتبطة بهويته كقبطى، فعاش عادل فى طفولته "مغامرة" ظلت تؤثر عليه طول حياته، فهذا المكوّن من شخصيته يحدد فى الحقيقة جزءاً مهماً من شخصيته، فالخوف والخضوع الذى نلاحظه كثيراً ما نجده لدى أعضاء أقلية تواجه ازدراءً أو حتى قمع الأغلبية التى يمكن تلخيص رؤيتها لتلك الأقلية فى كلمة "كوفتيس" (ص ٩٠).

كلمة "كوفتيس" حسب القاموس أقرب إلى copt أو copts بالإنجليزية و coopti [sic] بالفرنسية وجميعها تعنى القبطى أو المصرى القديم، وبالنسبة لعادل تعنى شيئاً آخر، شىء يفوق الإهانة وحين يسمعا ينتفض انتفاضة المللوع من جحر خفى، ولأن أذاننا ماهرة فى التقاط ما يؤنينا فقد كان دائماً ينتفض.

لأنه يعرف عدة مهن، يساعد عادل أبو جمال فى صيانة العمارة، ويدفع نوعاً من للسخرة لصاحب العمارة الذى اعتبر هذه السخرة فى النهاية واجباً على عادل، دون أن يؤثر هذا على علاقتهما الواحد بالآخر.

"عادل تقريباً لا يغادر البيت ويخدم الجميع، ولكنه ماهر فى إقناعهم أنه ليس خائفاً، بل رجل شهم جدير بالثقة والاحترام، وأبو جمال اعتبره ابنه، ابنه الحقيقى" (ص ٩٨).

وتنتهى كل نوراتهم بمناقشة تحت العمارة يحدثه فى أثنائها أبو جمال عن أبيه. وهذا يشكل أيضاً فرصة لعادل كي يذكر أباه هو:

كان فوزى نجار القرية الوحيد (...) كان فوزى يحظى بثقة متناهية من زبائنه، كان ينتمى إلى تلك الفئة المنقرضة التى تؤمن بأن الإلتقان غاية فى حد ذاته" (ص ٩٦-٩٧).

إن فوزى هو من الشخصيات القليلة فى القصص التى يعطى لها الراوى قيمةً إيجابية، وفوزى ينتمى إلى عالم الريف وابته الذى هاجر إلى المدينة هو الذى يتذكر قيمه الإيجابية. ولكن لا يعفيه الراوى من سخريته تماماً قيقع فوزى فى يوم ما من سقف المسجد الذى (هو القبلى) كان يصلحه بسبب حبه للعمل الجيد، لأنه أراد أن يتأكد مرة أخيرة من متانة عمله (ص ٩٧-٩٨).

الشيخ حسن : المدينة الملجأ

إن الشيخ حسن من سوهاج، مثل عادل. ذهب إلى القاهرة بعد فضيحة فى قريته الأصل - فقد ضاع زوجة أبيه - وذهب كى يبحث عن مساعدة فى الأزهر، حيث قابل أبو جمال الذى اقترح عليه أن يسكن فى عمارته.

بعد أن أصبحت العودة لسوهاج مستحيلة، ولأنه لم يكن يعرف فى هذه المدينة سوى أبو جمال فقد سأل عن أى مكان "يتأوى فيه لحد ما ربنا يسهلها" (ص ٤٧).

كما يجد له أبو جمال أيضاً عملاً فى مصنع من مصانع حلوان يتركه الشيخ حسن بعد وقت قصير لبدأ مشروعاً فى التجارة. يلتحق وينضم إلى جيل المتدينين الجدد الذين يرون الدين على أنه عملية تراكم للحسنات، "فالحسنة فى نظره نوع من الحساب المصرفى الذى ينمو إلى الأبد" (ص ٤٨). يحس حسن بالارتياح فى دور الشيخ الجديد الذى تبناه ويكتسب ثقة يوماً بعد يوم فيقرر أن يندد بالأخلاق "البايظة" لعائلة أبو جمال. ولكن عندما يفعل هذا يجعل كل سكان منشية ناصر القدامى يتحالفون ضده، فهم متضامنون للغاية فيما بينهم. وعندما يطرده أبو جمال من العمارة، "رفض أهالى منشية ناصر أن يستضيفوه ولو حتى الصباح، وغادر البيت والمنشية دون رجعة" (ص ٥١). ويدل هذا الحدث على أن الشيخ حسن كان لا يزال "غريباً" بينهم.

الأستاذ رمضان

الأستاذ رمضان مدرّس اللغة العربية فى مدرسة حلوان التجريبية وهو فى الستين، وهو عاشق للتاريخ و أيضا شاعر وروائى:

كان يسكن فى عمارة والده الفخمة بحى حدائق القبة، ولكن
مشاكل زوجته المتوالية مع إخوته، حرمته من فرصة التفكير
العميق فى أحوال الحياة، فاضطر لترك عمارة أبيه والمنطقة كلها،
وصمم على السكن فى أقصى أطراف القاهرة حيث الهدوء
والتأمل، لذلك فإن منشأة جمال عبد الناصر كانت تناسبه تماماً
(ص٤١).

ويشكل الانتقال إلى حلوان بالنسبة إلى الأستاذ "انهياراً" اجتماعياً حتى إذا لم
نجد فى النص أى إشارة واضحة لهذا المعنى، فيكتفى الراوى بإشارة ساخرة تعطيه
تبريراً وهمياً لهذا الانتقال من فضاء إلى آخر: "الهدوء والتأمل"، وهنا تكمن السخرية
فى أن منشية ناصر ليست حياً هادئاً، ثم لأن الأستاذ وجد نفسه دائماً متورطاً فى
الحوادث اليومية العديدة فى حياة البيت رقم ٣٦ حيث لا توجد أى مساحة للتأمل.

ولا توجد فى النص أى علامات عن أصول رمضان، ولكن الراوى يحدد أن زوجته
من بنى سويف حيث كانت قد انتُخبت ملكة جمال المدينة (ص ٤٠). ويموت الأستاذ
فجأة فى نهاية النص فى حضن زوجته، ويحوّله الموت إلى "شاعر كبير" فى المراثيات
التي يلقيها الطلبة فى ذكراه.

حمدي، تاجر المخدرات

حمدي هو شخصية مركزية فى الحى، وإن لم يظهر إلا مرة واحدة فى النص، من
خلال مهنته كتاجر بانجو، فنشهد مواجهة بينه وبين عامر الذى لم يسدد له ديونه.

امراتان مثيرتان فى العمارة : الدكتوراة وزنوبة

ليس للشخصيات النسائية وجود يُذكر فى الرواية، فالنساء موجودات لأنهن زوجات وليس لهن أهمية حقيقية فى السرد (ناهد زوجة صلاح، أو حنان زوجة جمال) أو لأنهن أمهات (أم جمال). بالرغم من التقدير الذى يَكُنُّ لها أحفادها، تتميز شخصية الجدة بأنها لم تتمكن قط من أن تلد أولاداً، ولكنْ ثمة شخصيتان نسائيتان تُعتبران استثناءً من هذه القاعدة بسبب الدور الذى تلعبانه فى تتابع أحداث الرواية، الأولى غريبة عن العائلة وهى الدكتوراة، والثانية زوجة عامر، زنوبة ومكانتهما فى النص مرتبطة أساساً بكونهما امرأتين وخاصة بالإغراءات التى يقدمانها، دون أن يتمتعا بجمال مميز. فهكذا يصف الراوى الدكتوراة :

صحيح أنها لم تكن جميلة بالقدر الكافى لإغراء الزبائن، ولكنها كانت واعية بإمكانيات جسدها وتعرف أنه يحوى سرّاً غريباً يدفع كل من يراها إلى تمنى النوم معها (ص ٥١).
أما زنوبة، لم تكن جميلة بالمعنى الشائع، ولكنها تملك قدرة ربانية على الإغراء، والأدق أنه كان سهلاً عليها تنشيط الملكات الجنسية لدى كل من يراها" (ص ١٠٣).

الدكتوراة

إن تسمية هذه الشخصية هى فى حد ذاتها ساخرة، فالدكتوراة ليست طبيبة ولم تحصل على رسالة دكتوراة فى أى مجال كما قد توحى هذه التسمية. إنها ممرضة اعتزلت المهنة واستقرت فى العمارة ٣٦ حيث تمارس الدعارة من حين إلى آخر، وذلك بمباركة أبو جمال. وزبائن الدكتوراة هم سكان الحى والضيواف العرب" (ص ٥١)، أى السياح الأغنياء من الخليج. والدكتوراة أصلاً من صعيد مصر من قنا وهى من عائلة عمالية، فكان والدها يعمل فى مصنع فى حلوان ومات مطحوناً فى إحدى ماكيناته الضخمة. وأخيراً ينتهى بها الحال، مثل عدد كبير من الغرباء الساكنين فى العمارة (انظر الشيخ حسن) ، إلى الطرد.

زنوبة

تزوجها عامر عن حب. إنها امرأة تعلم جيداً قوة إغراءاتها ولا تتردد في أن تبرزها وتثير رغبة الراوى الذى يوهمه سيف بأنه "سيسهل له الأشياء"، ولكنه يجد نفسه يضاجع سيف نفسه فى الظلام (ص ١٠٤-١٠٧).

إن كل هذه الشخصيات، التى تنتمى إلى عائلة أبو جمال وتلك التى لا تنتمى إليها، يميزها التناقضات العميقة بين الهويات المختلفة، الريفية والبداوية من ناحية، والحضرية من ناحية أخرى، وأيضاً بين رغبة فى الاندماج والاعتراف الاجتماعى وانتمائهم إلى فضاء هامشى تماماً فى المدينة، بكل القواعد الاجتماعية المرتبطة به.

٢ - منشية ناصر : العشوائيات - الجيتو

يعطى الراوى عدة إشارات عن تاريخ منشية ناصر، حى العشوائيات/الجيتو. ويتميز هذا الفضاء بهويته الخاصة التى تعبر عن نفسها بطرق مختلفة فى النص.

التاريخ : حركة جمال عبد الناصر التأسيسية

منشية ناصر هى جزء من المنطقة السكنية التى بُنيت لاستقبال الفلاحين الذين أتوا للعمل فى المدينة. ويعطى النص عدة إشارات واضحة لتاريخ فضاء منشية ناصر دون أن مزجه بالتاريخ العام لصاحبة جلوان التى تقع فيها منشية ناصر.

قام الزعيم عبد الناصر بزيارة مفاجئة لأحد المصانع التى أنشأتها ثورته فى حلوان، فوجد عدداً هائلاً من عمالها يبيتون فيها، وابتهاجاً بتفانيهم فى العمل اقترب من أحدهم وشد على يده بحماس واضح "شد حيلك يا بطل" فهم بتقبيل يده "الله يحرسك يا باشا... عبد الحليم عبد الحليم" "إنت بتشتغل وربيتين بقه"

فظن أنه يستجوبه " والله يا باشا وردية واحدة سعادتك " آمال
مبتروء حش ليه؟ " أروح فين يا باشا؟! فارتبك الزعيم فقد ظن أن
العمال ينامون في المصنع رغبة في مواصلة العمل ليل نهار
وليس لمجرد أنهم لا يجدون مكانا يسكنون فيه ولكي ينقذ ثورته
أشار بيده إلى منطقة خالية كانت بالصفة على مرمى بصره
"خلوهم يسكنوا هناك" فاندفع العمال بما يشبه الثورة ناحية تلك
المنطقة وما هي إلا أيام حتى خرجت منشأة جمال عبد الناصر
إلى الوجود" (ص ٧٩).

وانطلاقاً من هذه الإشارة الأولى لتاريخ منشية ناصر، يمكننا أن نستنتج عدة
عناصر، الأول أنه فضاء حديث جداً؛ فعبد الناصر تولى رئاسة الجمهورية رسمياً
سنة ١٩٥٤ والرواية صدرت سنة ٢٠٠٢، فهذا الفضاء لا يتجاوز عمره خمسين عاماً.
أما فيما يخص حرج الرئيس وكون نظرتة تقع "صدفة" على فضاء فارغ فإن ذلك يعطى
لهذه اللحظة التأسيسية طبيعة ساخرة تكاد تكون عبثية وتزداد عبثية بسبب الأهمية
التي تتخذها هذه الحركة اللامبالية لجمال عبد الناصر في النص. فبما أن العامل عبد
الحليم هو في الحقيقة أبو جمال يعود النص مرة أخرى إلى نفس المشهد ولكن هذه
المرّة من وجهة نظر أبو جمال الذي حوله إلى مشهد بطولى يقف هو في مركزه، فيرى
أنه لولا وجوده لما كانت منشية ناصر قد أنشئت.

"إن جيت للحق المنشية دى المفروض تكتب باسمى، كان لى
شهر واحد فى المصنع يوم ما جه جمال عبد الناصر، المدير كان
ميت فى جلده، ورحت واقفلوا زى السبع وقتلوا بالفم المليان: يا
باشا احنا مش لاقين حتة ننام فيها، فراح مشاور على المنشية.
كانت خرابة" (ص ٩٩).

ونشعر أيضاً بالقيمة التي يعطيها أبو جمال لهذا الحدث من خلال إعطائه
لأكبر أبنائه نفس اسم الرئيس. ونجد الإشارة الثالثة للحظة التأسيسية ص ١٢٦،

قبل نهاية الرواية بصفتين عندما يتأمل الراوى من بعيد، فى أثناء نزهة فى منشية ناصر، ما يسميه "المنطقة الاستراتيجية التى لوَّح من فوقها الزعيم جمال عبد الناصر بإشارته التاريخية".

هذا الفضاء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفترة الناصرية، فلولا جمال عبد الناصر، وبنون هذه الحركة التى قام بها تحت تأثير إحراجه من جهله بشروط الحياة التى يعيشها الشعب، وأمام فقر هؤلاء العمال، لما كانت المنشية قد بُنيت. ففضل وجود هذا الفضاء يرجع كلية إلى جمال عبد الناصر، وهو، لمزيد من التأكيد، يحمل اسمه.

ويرمز هذا الفضاء إذن بشكل من الأشكال للفترة الناصرية، أو بمعنى أدق لكل إنجازات هذه السلطة، فيصبح الفضاء هنا رمزا لمسيرة مشروع للتححرر، ذلك المشروع الذى كان فى بدايته مشروعاً مرتجلاً يقوده زعيم تفصله هوة عميقة عن الشعب، ذلك المشروع الذى دخل بعد ذلك فى عملية تدهور بطيئة كانت نتيجتها مجتمعاً مكوَّناً من أفراد يعيشون فى جيوتو منفصل عن المدينة الكبيرة. وكان من المفترض لهذا المشروع أن يكون "عاملاً للإدماج" Intégrateur على المستويين الاجتماعى والمدينى. وإذا كان نجح فى ضمان سكن لعمال حلوان، فإنه لم يقدر أن يُخرج جيوتوهات الضواحي من هامشيتها المدينية. وهكذا ينظر الراوى من خلال هذا الفضاء نظرة ساخرة إلى فترة عبد الناصر كلها.

منشية ناصر: العشوائيات/الجيوتو

منشية ناصر إذن هو حى مبنئ على قطعة أرض خراب، حى بناه فلاحون من مختلف القرى، تم تعيينهم حديثاً فى مصانع حلوان. وفى البداية كانت عشوائيات حقيقية، أى حياً مبنئاً من الصاج والصفيح، حتى تمكن السكان وتمرَّبوا على أكواخ الصفيح التى بنوها على عجل" (ص ٨٠). ولكن هل صورة منشية ناصر فى الرواية مماثلة للصورة التى نعرفها عامة عن الفضاء المحاصر، أى عن الجيوتو؟

تحاصرها من الشرق أسلاك الضغط العالي الممتد إلى أسوان،
ومن الغرب الرشاح الذى يستقبل مجارى العاصمة ومن الشمال
طريق عمر بن عبد العزيز، أما جنوبها فالمنطقة المقدسة التى
وقف فوقها عبد الناصر حين أشار إشارته التاريخية (ص ٨٠).

فالمنشية هى بالتالى فضاء يقع فى زاوية مينة، مبنى ما بين المؤسسات الضخمة
والخديثة التى تضمن تلك الحياة المريحة confort الخاصة بالمدن: الكهرباء والمجارى
والطرق السريعة. ولكن بالنسبة إلى سكان هذا الفضاء يشكل تجاوز هذه المؤسسات
ضرراً، سواء على المستوى البصرى، حيث إن أسلاك الضغط العالي تطبق على المنظر
بالهيمنة المدنية العنيفة، وعلى مستوى الرائحة لأن مجارى القاهرة تلتقى فى المواسير
حول المنشية، أو أيضاً، على مستوى السمع، بسبب السيارات التى تمر على طريق
عمر عبد العزيز.

إن كل أحداث الرواية تقريباً تقع داخل فضاء منشية ناصر، وإن وجدت بعض
إشارات فى النص إلى خروج من هذا الفضاء، وغالبا ما تكون الشخصيات المندمجة
اجتماعيا هى التى تقوم بهذا الخروج.

تتطلب مهن بعض الشخصيات رحلات ذهاب وإياب بين حلوان ووسط البلد، ويبدو
أن هذا هو وضع الراوى، وإن لم نجد إلا إشارة غير مباشرة إلى ذلك فى بداية الرواية
حين يشتكى من المواصلات العامة "المواصلات كانت خانقة" (ص ٨)، واشتراك صلاح
فى فترة من الفترات فى فريق كرة السلة التابع لنادى الزمالك مما يعنى بالضرورة
خروجاً منتظماً وعلاقة منتظمة بالفضاء خارج منشية ناصر. وسمع له هذا النشاط
أيضا بالسفر إلى الخارج وينمط حياة معين، مثل قضاء عطلة سنوية فى الإسكندرية.
يمكننا أن نستنتج أن هذا النوع من التصرفات المدنية لا يشكل أغلبية تصرفات
السكان فى منشية ناصر، أولاً لأن أغلبية السكان لا عمل لهم خارج حلوان، وثانياً لأن
مفهوم الخروج من هذا الفضاء لقضاء العطلة ليس منتشرًا فيه ويبدو أنه مرتبط بدرجة
ما من الرفاهية المادية.

لكن يبقى أن الفضاء خارج منشية ناصر يبدو كأنه قضاء أليف نسبياً لكل الشخصيات التي ترتاده من وقت إلى آخر؛ فأبو جمال يذهب إلى جامع الأزهر لاستشارة الفقهاء هناك (ص ٤٦)، ويشتري سيف جيبية من "سنتر التحرير" ويتحدث أحياناً عن المراكز التجارية الواقعة حول ميدان التحرير (ص ١٨-١٩)، ويذهب جمال بشكل منتظم إلى المستشار في المعادي، هذه الضاحية السكنية الواقعة أيضاً جنوب القاهرة ولكن شمال حلوان (ص ٨١). وقبل أن تتزوج كانت ندى زوجة سيف تذهب إلى عرّاف في المعصرة، التي تقع على بعد عدة محطات من حلوان، وهو العراف الذي كان يصنع لها الأحجية.

إن الخروج من فضاء حلوان يحدث من خلال وسيلتين، المترو أو الميكروباص (ص ٢٠)، وهي وسيلة مواصلات خاصة يقودها عموماً سائقون شباب بسرعة شديدة للتمكن من تسديد ثمن السيارة عبر الإكثار من رحلاتها. وترتبط وسيلة المواصلات هذه وخصوصاً خط حلوان - القاهرة بجو شديد الخصوصية نشهده في فيلم أسامة فوزي "عفرات الأسفلت" المعتمد على سيناريو مصطفى ذكرى، وهو الكاتب الذي ينتمي إلى نفس جيل حمدي أبو جليل والقاطن في حلوان أيضاً. وإذا كانت هذه الميكروباصات تربط يومياً ضاحية حلوان بوسط البلد عشرات المرات، فإنها تحافظ على جو حلوان الخاص جداً على الطريق. إنها امتداد لمنشية ناصر وأخلاقياتها وشائعاتها على الكورنيش وحتى ميادين التحرير أو رمسيس أو الجيزة.

**"ويجلس جمال مزهوا فوق تراث عريق من الشهرة تعمق عبر
أربع علاقات جنسية بلغ صيتها مشارف حلوان والمعصرة،
وانتقل وهجا عبر الميكروباصات إلى قلب القاهرة" (ص ٢٠).**

سيف: من منشية ناصر إلى مستشفى المجانين والعكس: من جيتو إلى آخر
إن فضاء مستشفى المجانين ليس موجوداً في النص إلا بشكل غير مباشر. إنه فضاء يمكن أن نعتبره خارج منشية ناصر، ولكننا لا نعلم إذا كان داخل حلوان أم خارجها. إن مستشفى المجانين هي فضاء لسجن أفراد يُعتبرون "مجانين"، أفراد يعتبرهم

المجتمع غير قادرين على فهم القواعد الاجتماعية المهيمنة. وفي إطار النص، نتحدث عن سيف، أصغر أبناء أبو جمال الذي لا بد من التخلص منه لإعلانه عن مثليته الجنسية التي تشكل عارا بالنسبة إلى العائلة. فبالتالي لا بد من إخراجِه من فضاء منشئية ناصر، وعندما يتم هذا يتم إخراج الشخصية في نفس الوقت من النص الذي لا يهتم بتقديم مسيرته في المستشفى. ويؤكد هذا العنصر أن "لصوص متقاعدون" هي بالأساس رواية تهتم بفضاء منشئية ناصر، فشخصيات الرواية موجودة فقط مادامت مرتبطة بهذا الفضاء.

وينتج عن الانتماء إلى هذا الفضاء هوية جماعية قوية مرتبطة بشكل أساسي بالعمل في نفس المصانع، فهذا العنصر هو الذي يفسر وجود أفراد من أنحاء مصر المختلفة في هذا المكان. إن العمل في الورديات في مصانع نسيج أو حرير حلوان قد بنى الهوية الجماعية لدى منشية ناصر ولعب دوراً في الاندماج الجماعي. هذا واضح جداً في النص حيث تتناول عدة مقطوعات فيه تحليلاً سوسيولوجياً لطبيعة الحي:

فمنشأة جمال عبد الناصر تشبه القرية، وسكانها القدامى مثل أبو جمال في النهاية أهل وزمايل في مصانع حلوان* (ص ٥٠).

وذلك حتى إذا كان كل السكان متمسكين بأصولهم الريفية. وفي مواجهة هذه الهوية القوية هناك "احتقار سكان المناطق المجاورة" (ص ٨٠) الذي يقوّى مرة أخرى طبيعة الجيتو المنشأة ناصر.

إن هذه المقطوعات الأخيرة والتي تتخذ طابعا سوسيولوجيا حول فضاء منشئية ناصر تؤدي في الحقيقة إلى خلق مسافة ما بين القارئ وهذا الفضاء. هكذا يصبح هذا الفضاء/الجيتو في الواقع "جيتو" أيضا في النص نفسه. يدعونا الراوي لاعتباره موضوعاً للبحث وكأنه يهدف إلى محاولة منع التماهي identification مع هذا الفضاء ذي الهوية القوية والملتبسة في الوقت نفسه.

إن "لصوص متقاعدون" هو نص يضع قواعد اجتماعية مغايرة تماماً لتلك التي تسود في المجتمع، بل ويهدف إلى إقامة نظام قيم مضاد. لا تعترف أغلبية شخصيات

الرواية بنظام القيم السائد، فتصرفاتهم ليست فقط "خارجة عن القانون" (مخدرات، فساد) أو تمس التابوهات الجنسية (مثلية جنسية)، ولكن الطريقة التي يصورهم بها النص في أسلوب ساخر للغاية، لا تتخذ حكماً أخلاقياً. وبالتالي، فإن هذا النوع من التصرفات وهذا النوع من الكتابة يعطى انطباعاً بعالم يعمل حسب نظام قيمه الخاص ويكاد يكون منفصلاً عن العالم الخارجى.

إن أغلبية الشخصيات فى النص ليست لديها أى مهنة شرعية تسمح لها بالاندماج فى المجتمع الأوسع، فثلاثة من أولاد أبو جمال عاطلون عن العمل واثنان منهم يعملان فى تجارة المخدرات، أحدهما كمحترف والثانى من الحين إلى الآخر، وهذا الأخير يسرق أيضاً. ولا احترام لصورة الأم، فيتحدث عامر عن أمه ويقول "بنت الوسخة" (ص ١٢٢)، ولا احترام أيضاً للأب الذى يشكل عموماً رمز السلطة ويضمن توريث قيم المجتمع، فبالنسبة إلى جمال "ده راجل عرص" (ص ٣٠). فكيف يمكن أن يحترم الابن أباً يحاول أن يتخلص جسدياً من ابنه المثلى جنسياً (حتى إذا كان يمكن أن نقارن هذا بقيم الصعيدي التى تطالب العائلة أن تقتل أعضاءها الذين يصمون بها بالعار)؟ وهو كذلك لا يلعب دور الأب المربى فلا يعاتبهم، بل على العكس، يندمج معهم عندما يقضون سهرات تدخين البانجو مع أصدقائهم:

**"فلا وجود لأب قاس لا يعجبه نزق الشباب ويتوقعون أن يداهم
السهرة فى كل لحظة كما عادة الآباء. ليس لأن أبو جمال كان
غائباً، ولكن لأنه كان متوفراً ومتفتحاً أكثر من اللازم لدرجة أنه
كان يخدمهم ويختار الشرائط الأحدث ويصمم على حجر الشيشة
ويولعه... فهم أصدقاء ابنه البكر" (ص ٣٣).**

ثم إن السكان يستخدمون العديد من استراتيجيات الفساد من أجل البقاء على قيد الحياة، ويمكن أن تكون الرشوة "عشوة دسمة":

**"عمل الشيخ حسن أولاً فى مصنع حرير حلوان نتيجة لعشوة
بسمة طفقها أبو جمال لمدير شئون العاملين فى المصنع" (ص ٤٨).**

ولكن الأغلب أن تكون الرشوة مالا، مثلما حدث مع النائب لإقناعه بإرسال سيف إلى مستشفى المجانين.

وفي مجال الحياة الجنسية، لا يراعى حي منشية ناصر - كما يقدمه النص - التابوهات والقواعد الاجتماعية السارية في المجتمع المصري، فمثلا يفاجئ زوج جارة جمال زوجته متلبسة أربع مرات في الفراش مع جمال، دون أن يحرك ذلك ساكنا فيه. ويتزوج صلاح وناهد في حين أن ناهد في الشهر الرابع من الحمل (ص ٤٦)، ويعيش جمال مع زوجته في حين أنه طلقها ثلاث مرات (ص ٤٦). وعندما تأتي الدكتورة لتسكن في العمارة يقترح أبو جمال عليها اتفاقا: إنه سيقبض نصف ما تقبضه بعملها كعاهرة ومقابل ذلك سيتركها في سلام:

"البيت أمان.. مفيش داعى لمرمطة الشقق المفروشة، ومش هكتري عليكى.. النص بالنص" (ص ٥٢).

وعندما تتزوج زوج أختها السابق، يشترك هذا الأخير مع أبو جمال في أرباح القوادة:

"الزوج سرعان ما تعامل مع المسألة بشكل عملي واستحسن اللعبة ورضى بيوم واحد نظير مبلغ محترم هو بالضبط ثلث الوارد" (ص ٥٢).

مستوى اللغة

إن متن النص بالفصحى ولكن عندما يُدخل الراوى عليها جُملاً على لسان الشخصيات، تكون دائماً بالعامية، بل بعامية سوقية. ويمكننا أن نعطي عدة أمثلة على هذه اللغة الخاصة، دون حصر لكل الأمثلة:

"من صباحية ربنا باجرى على السوق، أجييب العيش السفن والفل والطعمية والخضار وكل حاجة، وأجى ألاقى أم جمال مجهزة الصوانى، كل شقة صينية، نقسم عليها الأكل ويعدين

فى الضحى وعليك خير تظهر بشايرهم، كل نطع فيهم تنزل
مراته تتمرقع للوسية بتاع أبوهم، وهما نايمين لا شغلة
ولامشغلة، (...) والسجاير كنت بطفُّهالهم علب علب، ولما لقيت
الواحد بيسف العلبة فى ساعتين، ويجيلى مدلل وذانه عايز علبة
تانية، بقيت أجيب العلبة وأروح فارطها، وكل واحد أبعثه خمس
سجاير* (ص٢٨).

وفيما يخص الشيخ حسن: "أبو جمال يتابعه بإعجاب شديد وربما بحسرة، فهو
نموذج الابن الذى تمناه"، "مش جمال اللى مصاحب طوب الأرض ويبعزق قلوبسه عمال
على بطل". (ص٤٨)

وهكذا تخاطب الدكتور جمال:

"جرى إيه يا خول؟ إنت عملنى زى النسوان اللى بتبلفهم" (ص٥٣).

دلالة العنوان

يمكننا أن نتساءل حول دلالة هذا العنوان، فعن أى لصوص يتحدث النص؟ هل
نفهمه على المستوى الحرفى أم الرمضى؟ ترى نقين نصيرى أن الشخصيات إذن كما
يشير العنوان جميعهم لصوص يحاولون تحقيق رغباتهم المكبوتة والمقموعة من قبل
المجتمع الذى يعتبر مثل هذه الرغبات إثما أو جرما، إذن فهم لصوص يحاولون سرقة
أحلامهم من قبضة المجتمع الذى يحتقر مثل هذه الرغبات فيسخر منهم أو يرفضهم أو
يضعهم فى دائرة المهمشين أو المجانين أو الخارجين عن "النص"، لذا تتقاع الشخصيات
بعد الفشل الذى حلَّ بها* (١٠٤).

السخرية فى النص

يمكننا التساؤل حول سبب إدراج هذا الجزء عن "السخرية فى النص" فى الجزء الخاص بمنشية ناصر كفضاء؟ فلماذا هذا الاختيار فى حين أن السخرية هى تكتيك للكتابة تخص النص بشكل عامً وتتجاوز الأحداث المرتبطة فقط بمنشية ناصر. والسبب هو أن السخرية تلعب بشكل أساسى دوراً واحداً فى النص هو إلقاء نظرة مريرة على فضاء منشية ناصر وعلى المجتمع الذى يتعايش فى هذا الفضاء، وتخص هذه السخرية فى أن واحد الفضاء نفسه وأخلاقيات الشخصيات التى تعيش فى هذا الفضاء. وبشكل أو بآخر نجد أن السخرية هى رد فعل لسطوة المكان *oppression spatiale* فى إطار المدينة. ويقول محمد بدوى إن "السخرية تعبر عن القمع بما تنطوى عليه من مرارة مكتومة، لكنها تتجاوز ذلك حين تمارس سوء الظن بالعالم، فتلعب على تناقضاته وتكشف ما تنطوى عليه من مفارقات"^(١٠٥). ولكن فيما عدا هذا الدور كرد فعل، فهى تكسر الصور المسبقة الأكثر انتشاراً والقيم المهيمنة التى لا يتسائل حولها أحد. إنها تؤكد وترسخ قيم التشكك والعبث. وفى "لصوص متقاعدون" تفقد السخرية القارئ ثوابته الاعتيادية. فيما يلى مثلاً جزء ساخر عن منشية ناصر، عندما يقرر الأستاذ رمضان أن يترك حدائق القبة كى يستقر فى حلوان، يبرر هذا القرار على النحو التالى:

كان يسكن فى عمارة والده الفخمة بحى حدائق القبة، ولكن مشاكل زوجته المتوالية مع إخوته، حرمته من فرصة التفكير العميق فى أحوال الحياة، فاضطر لترك عمارة أبيه والمنطقة كلها، وصمم على السكن فى أقصى أطراف القاهرة حيث الهدوء والتأمل، لذلك فإن منشأة جمال عبد الناصر كانت تناسبه تماماً (ص٤١).

تكمّن السخرية هنا فى المميزات المستخدمة لوصف منشية ناصر: الهدوء فى حين أن من الواضح أن المشكلة هى العكس، حتى إذا أخذنا فقط فى الاعتبار ضوضاء الجيرة؛ فمحاولة التبرير هنا ساخرة أيضاً، بمعنى أن الأستاذ رمضان يجد نفسه مجبراً على

ترك عمارة فاخرة كى يأتى ويستقر فى ضاحية بعيدة وأكثر فقراً.. ونجد مثلاً ثانياً للجمل الضد الساخرة عندما يتحدث الراوى عن "ضمير [جمال] الذى لا يرحم": لذلك فهو يكتب فقط لكى يدقق معرفته بالحياة ويدافع عن فلسفته الخاصة أمام "ضميره الذى لا يرحم" (ص ٢٥). ولكن ضميره هذا لا يرى أى مشكلة فى عمله كتاجر مخدرات. وهناك العديد من الملاحظات الساخرة فى النص المشابهة، وتندد هكذا بشكل غير مباشر بتصرفات الشخصيات وبنظام القيم الذى أقاموه لتبرير هذه التصرفات. ولكن هذا التنديد لا يتحول إلى الحكم على هذه القيم؛ أولاً لأن الراوى/الشخصية هو جزء من هذا العالم، وثانياً لأنه نفسه لا يسلم من هذه السخرية المريرة التى تتناول أيضاً هويته البدوية.

٣ - بدو وفلاحون: العلاقة بالفضاءات الأصلية وتريف المكان

الهوية البدوية فى مواجهة المدينة

إذا كان أغلب سكان منشية ناصر من أصل ريفى فالراوى وحده من أصل بدوى، من عائلة استقرت حديثاً فى الحضر. لا يعطى الراوى أبداً اسماً للمكان الذى ولد وترعرع فيه عندما يشير إليه، وإنما يكتفى بالإشارة إليه من خلال صفتة "النجع" باستخدام أداة التعريف "أل". إن مصطلح النجع يدل على القرية الصغيرة الواقعة على مشارف الصحراء. وفى النص، كما أشرنا، ليس لهذا النجع اسم أو موقع محدد فى الفضاء. نفهم فقط أنه يقع جنوب القاهرة وليس فى الدلتا عندما يُطمئن الراوى أبو جمال، قبل أن يسكن فى العمارة رقم ٣٦، على أنه، هو أيضاً، من الصعيد. ولا يوصف النجع إلا بطريقة عابرة فى تلك اللحظة التى يتحدث فيها الراوى عن أبيه الذى ينتمى إلى جيل عرف حياة الرحالة وعاش عملية الاستقرار القاسية.

كانت مهنة حياة التى لم يجد لها حلاً، هى عمله كخفير نظامى،
وهى مهنة اختص بها أبناء البدو بعد مفارقتهم الصحارى
إلى الأبد واستقرارهم على حواف المدن" (ص ٢٣).

ولكن بعد ذلك بكثير عندما فتح بقالة صغيرة فى النجع، يعطى لنا الراوى تفصيلا صغيرة عن هذا الفضاء، وهى أنه لم تكن هناك بقالات قبل تلك التى فتحها والده. ثم يحاول أن يطور تجارته فيذهب إلى الإسماعيلية، وهى المدينة الواقعة فى منطقة قناة السويس، ولكن سرعان ما تفشل تلك المحاولة للخروج من فضاء القرية البدوية المستقرة ويعود الوالد إلى وظيفته كغفير. إنه ينتمى إلى جيل انتقالى ما بين حياة الرحالة والاستقرار فى المدن الكبيرة، أى الاستقرار فى قرى صغيرة على مشارف الصحراء. فجيل ابنه، راوى "لصوص متقاعنون"، هو الذى يكتشف المدينة الكبيرة.

قبل أن يصل إلى العمارة رقم ٣٦ فى منشية ناصر كان الراوى قد عاش ١٠ سنوات فى مدينة القاهرة. وإذا كان عمله فى مجال البناء يتناسب جيدا مع نمط حياة الرحالة بمعنى أنه يسمح له بالتنقل فى المدينة كلها وباكتشاف كل أحيائها، فهو فى نفس الوقت متناقض؛ فهل يوجد تناقض أكبر من بدوى يساهم فى إقامة بلوكات من الحديد المسلح، رمز الاستقرار المناقض لكل ما يشكل هويته كانسان بدوى؟ وفى أثناء هذه الفترة يعيش الراوى حرفيا فى دهاليز المدينة التحتية وينام فى أقبية العمارات. لا انبهار إذن أمام المدينة الكبيرة، بل انتقال مفاجئ من الفضاءات الواسعة لقريته على مشارف الصحراء إلى الفضاءات الضيقة ودون إضاءة النهار. لا يشعر الراوى بالمرارة لهذا السبب، أو على الأقل من أول وهلة، بل على العكس، إنه يشعر بفخر ما عندما يمر أمام العمارات التى شارك فى بنائها.

لا يصور الراوى إذن الوصول إلى المدينة كمواجهة، بل أكثر من ذلك، فهى لا توصف على الإطلاق، فعلى طول النص توجد صفتان فقط تتناولان السنوات العشر الأولى من حياة الراوى فى المدينة على أنها شريحة حياة لم تسمح هويته البدوية؛ فلم يغير تصرفاته كبدوى إلا الاستقرار فى حى منشية ناصر. ومن ناحية أخرى فإن الراوى هو فى الوقت نفسه شخصية روائية كما سبق وحللنا فى الجزء الأول، وهو فى أن واحد موجود فى الحبكة ومتباعد عنها، داخل وخارج النص، داخل وخارج المدينة، طرف فى مغامرات العمارة رقم ٣٦ وشاهد على هذه المغامرات وكأنه لا يشارك فيها.

وتعكس هذه اللعبة في السرد، حسب رأينا، التناقضات التي يعيشها الراوى على مستوى هويته، أى التناقض بين وجوده الجسدى فى مدينة القاهرة وانتمائه إلى ثقافة بدوية تعطى لها الرواية قيمة إيجابية واضحة تماماً.

ويميز الراوى الثقافة البدوية على أنها ثقافة الترحال فى الصحراء فى مواجهة ثقافة "أهل المكان" الذين يرون الترحال على أنه الموت. إن حياة الرحالة تلك هى التى ولدت القيم البدوية: الشجاعة والإيمان.

فحياة الترحال فى الصحارى تفرض نوعاً من الجرأة يناسبها،
فطالما أنك مرتحل عن مكان ما، فأنت بالطبع أقوى واحد فيه،
ولا بد أن يرهبك الجميع، فأنت راحل غداً، والترحال يشبه الموت،
على الأقل بالنسبة لأهل المكان، وبالتالي طبيعى جداً ألا يكون
لدى الرحال شيء يخشى عليه، وطبيعى جداً أن يتغزل فى
شجاعته الجميع، فهذا النوع الواضح من الخوف لا يناسب
المرتحلين، فهم يخلصون لخوف آخر. خوف غامض يحتمون من
سطوته بالإيمان العميق.

هم بالتأكيد مؤمنون، مؤمنون بالفطرة. فحياة الصحراء دائماً
تهديها أشياء غامضة غموض اختفاء قم البئر أو غياب المطر
أو التيه أو قسوة لدغة الأفعى... أشياء لا بد أمامها من التحصن
بالإيمان بأشياء أخرى لا تقل غموضاً، يسمونها القدر
أو الناموس أو لعنة الأسلاف (ص ٢٤).

ويمكننا أن نستنتج من هذا الجزء عدة عناصر مهمة جداً لفهم النص كله، وأهمها
هو أن الثقافة والقيم البدوية التى يتماهى معها الراوى يتم تقديمها بشكل إيجابى حول
قيمتين أساسيتين هما الشجاعة والإيمان. هذا لا يعنى أن البو لا يمرُّون بلحظات من
الضعف أو الخوف أو أنهم لا يلجئون (فى حالة خروجهم من فضائهم الطبيعى،
الصحراء) إلى تصرفات دنيئة مثل بقية سكان المدن، كأن يقوم والد الراوى

بإفساد الضابط المسئول كي يفض الطرف عن غيابه المتكرر في أثناء فترة عمله كففير (ص ٢٤).
ويكفى بناء الثقافة البدوية حول قيم معينة وحده لوضعها في مواجهة حالة اللا قيم
التي تميز فضاء منشية ناصر. وأكثر من ذلك، فإن الراوى يجد نفسه بسبب أصله
البدوى مستنكرا للتصرفات التي يواجهها في منشية ناصر ويحاول أن يتدخل:

ففي بداية سكنى في هذا البيت كنت أندفع إلى تلك المعارك
اندفاعاً تناسب أبناء القرى والنجوع وربما سذاجتهم صارخاً
"عيب يا جماعة" (ص ١٤).

فبالرغم من السنوات العشر التي أمضاها في المدينة احتفظ الراوى بربود الأفعال
التي تعلمها من تربيته الشبيهة بتربية الفلاحين^(١٠٦) والتي لن يتخلى عنها إلا بعد
استقراره في حي منشية ناصر.

وتلمح تطابقاً واضحاً في النص ما بين الراوى وفضاء النجع الذي يعبر عن
نفسه من خلال إضافة ضمير الملكية: نجعنا، ونجد نفس الضمير بعد كلمة قبيلة :
قبيلتنا، والتي تدل على انتمائه إلى قبيلة بدوية معينة، وإلى الثقافة البدوية ونظام القيم
الذي ولد فيه بشكل عام. إن اكتفاءه بربط كلمة نجع بالضمير يكشف علاقة خاصة
بالمكان، نفس العلاقة التي يدل عليها استخدام مصطلح "البلد" للدلالة على القرية
الأصل في "عصافير النيل".

يشير الراوى في النص إلى أجداده البدو. إن جده الكبير كان اسمه صقر وجده
الكبيرة، وهي أولى زوجات صقر، كان اسمها نقاوة. وللأسمين دلالتهم، فالصقر هو
الطائر الذي يربيه البدو للصيد ورمزيته مرتبطة بنظره الثاقب القادر على تحديد موقع
الفريسة من الأعالي. باختصار إن صورة هذا الطير مرتبطة بعالم الصحراء. ونجده
أيضاً في عمل كاتبة أخرى من أصل بدوى هي ميرال الطحاوي، وبنفس الطريقة. أما
اسم الجدة الكبيرة نقاوة فهو نفس اسم جدة جمال وإخوته، والدة أم جمال. ولهذا الاسم
أيضاً دلالات إيجابية، فنقاوة اسم منتشر في الأوساط الريفية ويأتي من الأصل (ن - ق - و)
الذي يحمل معنى الطهارة. ويمكننا أن نستنتج أن دلالة هذا الاسم في إطار النص

هى إشارة رمزية إلى "نقاوة" الأصل، سواء كانت ريفية أو بدوية. ولكن لا بد من مقارنة حكاية المرأتين قبل أن نعطي هذه الدلالة أو تلك لاسمهما المشترك. بالنسبة إلى نقاوة الفلاحية يكتب جمال على قبرها عند موتها: "نقاوة أسطورتنا الخالدة" (ص ١٢٣). فتشكل إذن هذه الجدة التاريخية ملجأ ونموذجاً بالنسبة إلى أحفادها، سواء بسبب شخصيتها القوية أو بسبب عشقها للأولاد الذين لم تنجبهم قط، امرأة تركها زوجها لأنها لم تكن تنجب إلا البنات. فضلاً عن ذلك فإن حكايتي المرأتين متشابهتان نسبياً ويمكن أن تعطيا تفسيراً مختلفاً لاختيار هذا الاسم؛ فالاشتتان زوجتان أوليان وهما الاشتتان عانتا من الزواج عليهما من أجل خلفه الذكور. ولكنهما لم يستسلما للقدر، فواحدة قتلت كل البنات اللاتي خُلِفَتْهُنَّ والثانية قتلت كل الأولاد الذين أنجبتهن الزوجة الثانية. فيحمل اسم نقاوة بدوره هنا إشارة ساخرة نظراً للأفعال التي ارتكبتها النقاوتان.

تبقى القراءة الأكثر دلالة هي تلك المرتبطة بالثقافة البدوية، فهذه الأسماء تتخذ كل معناها إذا وضعناها في مواجهة عناصر أخرى في النص، فيمكننا أولاً أن نضع جد الراوى الكبير في مواجهة والد الراوى، ففي حين أن الأول له اسم مرتبط بعالم الصحراء، فالثانى الذى لا اسم له، عاش حياة صعبة وملينة بالذل: الاستقرار، وعمله كغفير، وتجربة فاشلة في عالم التجارة. وينفس الطريقة يمكن وضع الحقل المعنوى لهذين الاسمين في مواجهة العالم الحديث الذى يعيش فيه الراوى وخصوصاً في الفضاء الذى استقر فيه والذى يميزه غياب القيم الإيجابية.

فمن الطبيعى إذن أن يؤلّد انتماء الراوى إلى هذه الثقافة البدوية شعوراً بالفخر لديه، ويمكننا ملاحظة ذلك فى استخدام ضمير الملكية وأيضاً فى الصفات المصاحبة، فيتحدث الراوى مثلاً عن "البدوى الأصيل" (ص ٥٦) وعن "قبيلتي البدوية الأصيلة" (ص ٥٧) فى جزء يسخر فيه الراوى من فخره بهذا الانتماء فى اللحظة نفسها التى يحمل فيها أثقالاً من الرمل والإسمنت. وتستهدف هذه السخرية بشكل واضح وضعه كبدوى فى القاهرة ووضع أبيه الناتج عن الاستقرار. ولكن عدا ذلك فالراوى يعفى البدو - كجماعة - من سخرياته، بل على العكس نجد أن الرواية تشرع هنا أو هناك فى سرد ما قد نسميه

تاريخاً جماعياً للاستقرار. تلك الذاكرة الجماعية التي يحملها البدوى فى داخله هى التى تفرق بينه وبين الناس الآخرين، ولكن هى أيضاً التى تُنتج التناقضات والانقسامات فى مواجهة المدينة، تلك التناقضات التى تشكل منبع كتابة حمدى أبو جليل. فيما يلى ما يقوله الراوى نفسه عن هذه الرواية الأولى:

"الإنسان البدوى فهو - على المستوى الواقعى والمادى والجسدى - على الأقل بالنسبة لمصر - غادر الصحراء بالفعل، غادرها للأبد، وراح يحوم حول حواف المدن طمعا فيما أنف منه أجداده القدامى، وهو الاستقرار الدائم فى مكان ما، وهذا لا يعنى أنه خالف أو تنكر لبدويته أو ذاكرته، فهو وإن كان غادر الصحراء على المستوى الجسدى، فإنه فى نفس الوقت يحافظ عليها كحُرز بدونه يفقد هويته، الإنسان البدوى طوى الصحراء بكل معانيها، وراح يتجول بثقلها وسط أجواء وأعراف تناقضها تماماً، لذلك فإن مأزقه يتمثل فى التمسك بتلابيب تلك الصحراء فى مواجهة رياح المدينة التى يتسول العيش فيها، والتى لا تكف عن محاولة اقتلاعها. ربما يكون هذا كافياً لى أقول إن "لصوص متقاعدون" لم تغادر الأجواء البدوية، ولكنها حاولت - كما أرجو - رصد ازواج الإنسان البدوى بين الصحراء المنطوية داخله والمدينة التى يحاول بكل السبل أن تقبله دون صخب أو صدام" (١٠٧).

العلاقة بالقرى الأصل وتريف السلوك

فيما عدا الراوى فكل سكان العمارة من أصل ريفى وأغلبهم من الصعيد. أولاً أبو جمال وبالتالي كل أحفاده حتى إذا ولدوا فى منشية ناصر، الدكتورورة من قنا والشيخ حسن وعادل من سوهاج وزوجة الأستاذ رمضان من بنى سويف.

كل هذه الشخصيات مندمجة أولاً في حياة الجيتو الذي يعيشون فيه، منشية ناصر، قبل أن يكونوا مندمجين في فضاء مدينة القاهرة، حتى إذا كانت علاقتهم بقراهم الأصلية لم تعد ملموسة بأي شكل من الأشكال. وفيما عدا اللحظة التي يحكى فيها الراوى حكاية حدثت لعادل في قريته القريبة من سوهاج، فإن الفضاء الريفي ليس موجوداً في النص. ولكن بالرغم من كل ذلك فإن زوجة الراوى مثلاً تسكن في القرية، مما يعنى رحلات متكررة بين هذين الفضاءين (ص ١٢٥).

ويبقى الأصل الريفي مهماً في تصرفات سكان منشية ناصر وخصوصاً الجيل الأول، أى جيل أبو جمال؛ فلديهم أولاً شعور دائم بالانتماء يعبر عن نفسه بشكل عملي من خلال الشروط التي يطبقها أبو جمال عند اختيار المستأجرين للعمارة ٣٦:

"أبو جمال لا يوافق على تسكين غريب في بيته إلا إذا توفر فيه شرطان.. أن يكون بلدياته من الصعيد، وأن يعاني من زلة ما" (ص ٥٢).

ومن ناحية أخرى تشبه منشية ناصر القرية الصغيرة أكثر مما تشبه الحى الواقع في إحدى أكبر المدن في العالم، فمساحة الخصوصية فيه ضيقة للغاية والأخبار التي من المفترض أن تبقى سريةً سريعة الانتشار من شخص إلى شخص أو من خلال ميكروفون الجامع^(١٠٨). إن الراوى نفسه هو الذى يقارن منشية ناصر بقرية صغيرة في نهاية الحكاية التي يكشف فيها الشيخ حسن عن سر جمال في الجامع:

"أعلن في الجامع بعد صلاة العشاء أنه "من رأى منكراً فليغيره بيده، والمنكر يا إخوان ما يفعله الأخ جمال الذى يعاشر زوجته في الحرام"، طبعاً هذا الكلام اعتُبر زلة لسان سرعان ما تجاهلها الناس، فممنشاة جمال عبد الناصر تشبه القرية، وسكانها القدامى مثل أبو جمال في النهاية أهل وزمايل في مصانع حلوان، وكل بيت يعرف بالضبط أسرار البيوت الأخرى ويستر عليها، ولا يقبل مطلقاً أن يأتى غريب ويفضحها هكذا" (ص ٥٠).

وبالطريقة نفسها يعرف جميع سكان منشية ناصر أن سيف مثلى جنسياً ومخنث (ص ٢٩) ويعرفون كل تفاصيل العلاقة بين جمال وزوجة جاره الذى تزوج حديثاً.

وهنا يستظهر البؤرة الدرامية للحكاية المكررة التى انتقلت
فصولها سريعاً إلى كافة سكان منشاة ناصر، فقد ضبط
العريس عروسه مع جمال أربع مرات، وأختها مرتين، وأمها مرة
واحدة (ص ٣٢).

بالطبع إن الفضيحة المرتبطة بالحدث وعدم اعتراض السكان عليها يجعل من
المستحيل وقوع هذا المشهد فى فضاء ريفى. ولكن عدم إمكانية إخفاء الحياة الخاصة
التي تتعرض دائماً للمراقبة والتدخل من قبل الجيران والعائلة تقرب أخلاقيات منشية
ناصر من أخلاقيات قرية صغيرة.

وثمة عنصر آخر مهم فى العمارة رقم ٣٦ هو تربية الدجاج فوق السطوح،
وهو عنصر منتشر جداً فى الأحياء الشعبية فى القاهرة فى دلالة لا تُنكر على
الأصول الريفية.

إن "لصوص متقاعدون" هى رواية تتناول إشكاليتين مترابطتين ترابطاً عميقاً
بنفس ترابطهما على مستوى مسيرة الكاتب: الأولى هى علاقة رجل من ثقافة بدوية
بفضاء المدينة، والثانية خاصة بهوية فضاء منشية ناصر، وهو الفضاء المركزى فى
الرواية. وبشكل أو بآخر نجد أن "لصوص متقاعدون" نص يخص أيضاً ذاكرة سكان
المنشية الجماعية، حتى وإن كان مصطلح الذاكرة قد يبدو غير مناسب فى ظل هذه
السخريّة "الدمرة" - حسب تعبير محمد بدوى - التى تستهدف فى آن واحد أصل
المكان وحياته الحاضرة. هنا نحن بصدد تخطّيات مجموعة من البشر، بصدد فضاء
يذهب فى مهب الريح، لا يتماثل الراوى معه تماماً محتفظاً بمساحة معينة من خلال
لعبة السرد الخاصة جداً. وهذه المساحة هى أيضاً المساحة بين مؤلف النص - وهو
أيضاً من أصل بدوى - وفضاء المدينة الذى أصبح مندمجاً وغريباً فيه فى آن واحد.

فإذا كانت السخرية والمسافة تعبيراً عن التمزق الشخصى فى العلاقة بالفضاء، فهما أيضاً تعبير مرير عن اضطهاد يُعاش فى داخل حيّز المدينة. والسخرية هى رد فعل استهزائى أمام هذا الاضطهاد. وتعبّر المسافة الناتجة عن اللعبة فى السرد عن إمكانية فعل كل شىء على الورق، إمكانية كسر الحدود بين الواقع والخيال، إمكانية التحرر من الحدود التى تؤطّر فضاء المدينة بعنف، خصوصاً بالنسبة إلى الذين أتوا من فضاء لا حدود للأفق فيه، فلا شاعرية للمدينة فى منشية ناصر، كما وجدناها فى "عصافير النيل" أو "مالك الحزين"، فسكان منشية ناصر لا يمتلكون حتى جزءاً صغيراً من النيل، فيصير اضطهاد المدينة أكثر قسوة. وفى نفس الوقت لا تتناول الرواية لحظة الانبهار الأولى أو صدمة الوصول إلى المدينة كما رأينا فى "النداهة". ولكن هذا لا يجعل من صورة المدينة صورة أقل عنفاً، فالسخرية اللاذعة والمريرة تعكس جيداً اختناق جيتو منشية ناصر.

الباب الثالث

الانطواء على الضاحية - الملجأ

الجزء الخامس

"هليوبوليس" لَمَى التلمساني : فضاء مثالي ومجمل

تنتمي مى التلمساني (مواليد ١٩٦٥) مثل حمدي أبو جليل إلى جيل التسعينيات، ولكن هذا هو القاسم المشترك الوحيد بينهما، ففي حين أن أبو جليل ينتمي إلى عالم بدوي، ولدت التلمساني في إحدى ضواحي العاصمة في هليوبوليس، وفي حين أنه ينتمي إلى أسرة متواضعة تنتمي هي إلى البرجوازية المتوسطة، وفي حين أنه رجل فهي امرأة. تتميز التلمساني أيضا بخلفيتها الثقافية الفرنكوفونية، فكان أبوها مخرج الأفلام التسجيلية الذي درس في السوربون وأمها مدرسة اللغة العربية قد قررا أنه لا بد للبنت أن تتحدث الفرنسية، فأدخلها مدرسة نوتر دام دي أبوتر Notre Dame des Apôtres . تحكى التلمساني أنه كان عليها دوما أن تتعامل "بهذين الخيطين اللذين كانا دائما موجودين"، خيط أمها مدرسة اللغة العربية وخيط أبيها الفرنكوفوني، وأنها طالما شعرت أنها ليست "مصرية قوى" (١٠٩) . وتلخص رسالة الماجستير التي أجرتها عن بروسست أهم ملمحين في هويتها: نشأتها الفرنكوفونية، واهتمامها بالوصف الدقيق. فكتابتها ليست ملتزمة، على غرار كتابة أغلب كتاب جيلها، ولا يبدو من الوهلة الأولى أنها تهتم بالقضايا العامة. "إنني أكنُ لنجيب محفوظ أو صنع الله إبراهيم كل احترامي، ولكن رغبتى مختلفة، فأننا أهتم بالأدب قبل كل شيء وليس بفكرة الالتزام بالمعنى السياسي للكلمة" (١١٠). وعلى غرار أغلب الكاتبات من جيلها، تؤكد التلمساني أيضا عدم انتمائها إلى النسوية "أنا لا أهتم بالإيديولوجية النسوية" (١١١)، رغم أن روايتها الأولى "دنيزاد" (١١٢)، وهي أقرب إلى السيرة الذاتية، تحكى تجربة الإجهاض اللا إرادى القاسية.

أما عن مجموعاتها القصصية "نحت متكرر" (دار شرقيات، ١٩٩٥) و"خيانات ذهنية" (هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٩) فهما مختلفتان عن "دنيا زاد" و"هليوبوليس"، ولكنهما لا تبتعدان كثيراً عن نفس العالم الشخصى. وحتى إذا كانت تنتمى إلى هؤلاء الكتاب الذين حفروا لأنفسهم مكاناً فى الحقل الأدبى، فهذا لا يحقق لها دخلاً كافياً، فهى تدرس تاريخ السينما فى قسم دراسات السينما فى جامعة مونتريال حيث استقرت منذ ١٩٩٨، كما تعمل فى المكتب المصرى للأعمال الثقافية حيث تقوم بتنظيم الفاعليات الثقافية. وإلى جانب الكتابة الأدبية تترجم أيضاً أعمالاً حول المسرح والأدب وخصوصاً السينما^(١١٣) نُشرت كلها لدى دور نشر أو مؤسسات ثقافية تابعة للدولة.

نشرت "هليوبوليس" سنة ٢٠٠٠ فى دار شرقيات (١٦٧ صفحة) وهى روايتها الثانية. إن هذا النص المنقسم إلى ٢٢ جزءاً يعيد تشكيل عالم أسرة من البرجوازية المتوسطة فى هليوبوليس من خلال ذكريات الراوية ميكى. يهتم النص بشكل أساسى بأجيال النساء الثلاثة فى الأسرة، الجدة شوكت هانم، وزينات أم ميكى، وأمينة وعائشة عمّتى ميكى، وأخيراً ميكى وأخيها. والنص مبنى بشكل دورى تتابعى حول وصف الأشياء التى يملكنها والفضاءات الفرعية التى بنينها (شرفات، صور، غرف الطعام، أسرة، مطابخ)، والذى ينتهى بوصف أفراد الأسرة. وهكذا تظهر الرواية، من خلال تاريخ هذه الشخصيات، باعتبارها ذاكرة لحى هليوبوليس، بما فيه من سمات جغرافية وتاريخية أشارت إليها الراوية فى السرد. ويتبين لنا عالم هليوبوليس من خلال ثلاثة مستويات، يشكل كل مستوى منها عالماً محمياً، بل متغلّقاً عن كل ما هو خارجه: أولاً عالم أسرة الراوية بمعناها الواسع وعالمها هى، ثم عالم الفضاءات الفرعية والأشياء الخاصة بها، وأخيراً عالم الضاحية نفسها. إذن ينقسم هذا الجزء إلى ثلاثة أجزاء، فنبدأ بتقديم الشخصيات ونعطى لتحليل شخصية ميكى أهمية خاصة، فهى الشخصية المركزية والراوية فى نفس الوقت. ثم نركز فى الجزء الثانى على الفضاءات الداخلية، وأخيراً نحلل فضاء هليوبوليس فى الجزء الثالث.

١ - الشخصيات

تتمحور أغلب شخصيات "هليوبوليس" حول أسرة الراوية ميكي، وهي فى قلب الرواية وتعيش فى أسرة ميسورة الحال أغلبها من النساء فى ضاحية مصر الجديدة .

الراوية : ميكي محرقة الماريونيت

تتماهى الراوية فى النص مع الشخصية المركزية ميكي وهى طفلة، فكل شىء يبدو وكأنه مرئى من خلال عيون هذه البنت. وميكي التى تكمل تربيتها فى مدرسة راهبات هى طفلة رزينة ومتمردة على القواعد التى يريدون فرضها عليها فى آن واحد. وهناك إشارتان ساخرتان لشخصية الطفلة النموذجية التى تلقت تربية جيدة عند الراهبات:

"أراقب أخى الأصغر وأطلب منه مثل طفلة مهنبة فى مدرسة الراهبات أن يجفف فمه بالمنشفة وأن يقول "حضرتك" بدلا من "أنت" حين يخاطب واحدا من الكبار" (ص.٦٠)(١١٤).

"فى حضرة نساء العائلة تجلس مثل طفلة وبيعة أحسنت الراهبات تربيتها، ولا تنطق بغير الحكمة" (ص ١٢٩).

تستهدف السخرية المستخدمة فى وصف ملامح ميكي شخصيتها الرزينة المرتبطة بتربيتها ألبرجوازية. ولكن دور السخرية الأول هو خلق مسافة بين القارئ وهذه الشخصية، وإدخال فكرة "الماريونيت" من خلال إشكالية الخضوع وكون شخصية البنت قد تم تشكيلها بواسطة الراهبات. وفى نفس الوقت فإن شخصية ميكي لديها ملامح أخرى تبدو كأنها متناقضة تماماً مع ملامح البنت الرزينة. فهناك إشارتان فى النص إلى "سادية" الطفلة فى إطار وصف علاقتها بأخيها:

"ما زلت أمارس بنفس السادية المعهودة التى أعرفها عن نفسى دور الدمية المهنبة و"سوترادهارا" الماكر فى آن واحد" (ص٦٢).

كان شرط القص هو التخويف وممارسة سلبية بدائية على الولد. (...) كان الشرط الثانى هو التربية: كانت تتصور، ويبدو أنها ما زالت كذلك، أن أخاها الصغير مسؤوليتها الأخلاقية الأولى فى هذا العالم" (ص ١٢٧-١٢٨).

إن شخصية ميكي غنية بتناقضين، الأول على مستوى الشخصية نفسها وهو التناقض بين الخضوع الظاهر والطبيعة السادية للبنات الصغيرة. والتناقض الثانى والأعمق هو التناقض بين ميكي الشخصية التى تُقدّم باعتبارها "الدمية المهذبة" الأشبه بـ "الماريونيت"، وميكي الراوية محرّكة الماريونيت التى تتحكم فى مصير شخصياتها كما تتحكم فى دميّاتها الخشبية.

نلاحظ مجاز ميكي كماريونيت منذ صفحات الرواية الأولى وخلال النص كله. هكذا تبدأ الرواية:

"لم يكن شعور 'ميكي' بأنها 'ماريونيت' شعورا طارئا أو عارضا فقد كان يلزمها منذ لحظة غامضة فى الطفولة ربما تعود إلى ثلاثين عاما مضت ويتأكد لها بشواهد وقرائن متنوعة، يوما بعد يوم" (ص ٩).

حتى وصف جسد ميكي يجعله أشبه بجسد خشبي:

"و'ميكي' التى تدعى فى الأصل 'ماهى' تتفحص تخشب جسدها المتزايد، وتحصى الخيوط التى تتدلى منه فى كل اتجاه". (ص ١٠)

هذا الوصف يمكن مقارنته بوصف شخصية ميكي الذى عرضناه فيما سبق، فالشعور بكونها ماريونيت يمكن مقارنته بشخصيتها المهذبة. وفى نهاية الجزء الأول من الرواية تعطى السطور التالية الإيقاع لباقي النص:

"قررت ضرورة استعادة تلك اللحظة الغامضة فى الطفولة التى تحولت فيها إلى ماريونيت، إلى ظل أو قناع أو شيء يشق عليها

تعريفه واعية. وتذكرت أنها لن تحكى بدقة ولن تتجنب السقوط
فى فخ التاريخ ولن ترضى بمنطق الصيرورة، إلا إذا اتحدت
بصاحبها محرك الخيوط وعثرت على ظلال أشيائها الطليقة فى
موضع خفى من العالم، بعد المرأة بقليل" (ص ١٥-١٦).

من خلال الإشارة إلى اتحاد ميكى "بصاحبها محرك الخيوط" يشكل هذا الجزء
لحظة الانتقال من ميكى الشخصية المركزية، إلى ميكى الراوية. فمنذ هذه اللحظة
الدقيقة فى النص لم تعد ميكى مجرد ماريونيت، فهى أيضا الراوية، وبالتالي محركة
الخيوط، وإن تم تقديم "محرك الخيوط" فى البداية ككائن مختلف عن ميكى.
فيشير مصطلح "اتحدت" المستخدم فى النص وكون ميكى هى الفاعل، إلى أن هذا
الاتحاد قد يؤدى إلى انقلاب الأنوار. فقد تكتشف الماريونيت أنها هى التى تتحكم فى
قواعد اللعبة وفى الشخصيات. ومن ناحية أخرى فإن صورة الماريونيت، وبالتالي
صورة محركة الماريونيت، وإن لم تظهر هذه الأخيرة بشكل واضح فى السرد، تحول
الراوى من مفهوم مجرد إلى صورة ملموسة تتجسد فى الخيوط؛ فالراوى هو الذى
يتحكم فى شخصياته، بالضبط كما يتحكم محرك الماريونيت فى الدمى. فى أثناء عملية
الكتابة تختار ميكى الماريونيت دور محركة الماريونيت، فيما يشكل وسيلة للهروب من
مصيرها كـ "دمية خشبية". ومن خلال دورها كراوية تمجد sublime ميكى خبرتها كطفلة
لم تكن سوى ماريونيت مرت بين أيدي العديد من الأشخاص المختلفين المسئولين عن
تربيتها. تطبق هكذا نصيحة أبيها:

"ويبين لها أبوها دون أن يقصد أن الطريق الأمثل للالتفاف حول
الدور المنوط بها ومخالفة التوقعات الطيبة بشأنها هو أن تتبنى
تلك الفكرة: إذا كان من الضروري أن تلعبى دور الدمية فليس
أقل من أن تتفرجى بنفسك على نفسك وأن تستمتعى بالدور
قدر المستطاع" (ص ١٢٩).

وإذا كان الجزء الأول من الرواية يفتتح المجاز بين الماريونيت وميكى ويفتح البحث عن اللحظة التأسيسية فى الطفولة التى تحولت فيها ميكى إلى ماريونيت، فإن الجزء الأخير يختم هذا البحث بفكرة الصعود، "صعود الماريونيت المتحرر من محددات الفراغ ومن القياسات الزمنية الجامدة" (ص ١٦٣) الذى هو فى آن واحد لحظة تأسيسية وتحررية.

يعكس بناء رواية "هليوبوليس" هذه الإشكالية، وهو البناء الذى يمكن تمييزه بعنصرين: الأول هو بناؤه الدورى، والثانى هو التنقل الدائم بين ضميرى الغائب والمتكلم والعكس.

فالتقسيمات الفرعية داخل الرواية هى تقسيمات دورية، تتناول كل جزء يخص أشياء العائلة بكل بيوتها الواحد تلو الآخر. تبدأ الراوية بالشرفات، وتصف أولاً شرفة أسرتها ثم شرفة الجدة وشرفة العمة آسيا وأخيراً شرفة العمة أمينة. ثم تنتقل إلى الصور العائلية، تصف أولاً صور الجدة، ثم صور الأب والعمة آسيا، وأخيراً صور العمة أمينة. ونجد أن وصف مائدة الطعام والأسرة يتم فى نفس ترتيب وصف الشرفات، ولا يختلف ترتيب وصف المطبخ إلا اختلافا طفيفا يبدأ بمطبخ آسيا ثم مطبخ زوزو ومطبخ الجدة وأخيراً مطبخ أمينة. وبالرغم من هذه الفروق الضئيلة، يحتفظ ترتيب وصف أشياء العائلة بمنطقه الدورى.

ويعكس بناء رواية "هليوبوليس" السردى شعورا بعدم الاستقرار، وهو الشعور الذى يسببه الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم والعكس. إن الراوية التى تتحدث بصيغة الغائب هى راوية عليمّة. وبالرغم من أن ميكى تبقى الشخصية المركزية، فهى أحيانا تقترب بنفس القدر من الشخصيات الأخرى. ويسبب الانتقال العنيف والمفاجئ إلى صيغة المتكلم تطابقاً أعمق مع ميكى ودخولا أعمق فى تساؤلات هذه الشخصية. يظهر هذا الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم لأول مرة فى بداية الرواية:

كل أبناء العمة "آسيا" ينادونها "أبلة زوزو"، وميكى "تناديها: "ماما". متى اكتشفت أن لها صوتين مثلما كان لها اسمان؟

حدث هذا فجأة، مثل صدمة سقوط قناع عن وجه ممثل الكابوكي،
القناع هو النور وممثل الكابوكي بلا قناع مجرد إنسان بلا نور.

ذات مساء، كنت أحرق في الظلام حين تلاعبت ظلال على الحائط
وانبعثت أصوات الخفافيش من عمق الأرض المغطاة بالأواح
الخشب وتخلخل الفراش في مكانه لكنما تغوص أرجله الأربعة
في بحر الرمال. ثم هدأت الحركة شيئاً فشيئاً وتوقفت الظلال عن
نورانها ولم يبق سوى الصوت، عميقاً وله صدى. تبين لي لأنه
صوت أمي وأنه مثل اسميها يتضاعف أحياناً، صوت لزيينات
وصوت "لوزو"، وأنه أيضاً مثل اسميها يستجيب لضرورات
الشخصية التي تلعبها حين تكون "زيينات" أو حين تتحول إلى
"لوزو" (ص ٢٧-٢٨).

وفى هذا الجزء يمثل الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم الانتقال من
أسلوب سردي حيادي وموضوعي إلى حد ما ومن ملاحظات ذات طابع عام مثل (كل
أبناء العمّة آسيا ينادونها: "أبلة لوزو"، و"ميكي" تناديهما: "ماما")، إلى خواطر
شخصية حول العلاقة بين الراوية وأمي والطريقة التي تتعايش بها الراوية باسمي أمي
المختلفين. إنها إذن حركة ذهاب وإياب بين البناء السردى العام والمستوى الأكثر
حميمية والذي يمكن ربطه بالبحث عن الذات الذي افتتحتّه التساؤلات الأولى في
الرواية. وينتج عن هذا الاستخدام المتتابع لصيغتي الغائب والمتكلم تماثل وتباعد بين
ميكي والرواية، مما يضع القارئ في إيقاع يشبه إلى حد كبير إيقاع الرواية نفسها
التي تعيش عملية تماثل وتباعد مع شخصيتها المركزية. فإذا كانت ميكي تتطابق مع
شخصيتها، فهي في نفس الوقت "آخر"، شخصية رواية، ماريونيت. اندماج القارئ هذا
في بحث الرواية ليس ممكناً إلا لأن السرد لا يتم من وجهة نظر واحدة ولا حتى من
وجهة نظر الراوى العظيم، ولكن من وجهتي نظر، وجهة نظر ميكي المرتبطة باستخدام
صيغة المتكلم، وجهة نظر الرواية العليمة المرتبطة باستخدام صيغة الغائب والتي تهتم

بكل شخصيات الرواية الواحدة تلو الأخرى. وهنا نختلف اختلافاً طفيفاً مع التحليل الذى قدمته نفين النصيرى:

"فى رواية مى التلمسانى أحياناً ما نسمع صوت ماهى تحكى بلسانها، وأحياناً ما نسمع صوت أمها أو جنتها أو أحد أفراد أسرتها، أو صوت الراوية. وفى مواضع أخرى تكون الراوية ساردة خارج النص لا تشارك فى الأحداث وإنما تحكى كشهرزاد باعتبارها راوية عليمه، وتتحول الراوية أحياناً إلى شخصية فاعلة فى النص، أو قد يلتحم صوتها بصوت أخويها أو بصوت نساء العائلة أو تنصهر فى ضمير المتكلم الجماعى "نحن"، والذى قد يدمج القارئ أيضاً "لم يكن شعور ميكى بأنها ماريونيت شعوراً طارئاً أو عارضاً" (ص ٩)، "ذات مساء كنت أحدى فى الظلام حين تلاعبت ظلال على الحائط وانبعثت أصوات الخفافيش من عمق الأرض" (ص ٢٧)، "نزرع الرياح فى شرفة منزلنا بالطابق الخامس. نرويه كل صباح مرة ونريت على عيدانه المتربة فنتقل لنا الرائحة والتراب" (ص ٣٤)، "سنحافظ على إرثنا نحن نساء العائلة، سنتحول إلى قطع مرصوفة فى صندوق هائل بلا جذران" (ص ١٤٦). كما تتسم أصوات شخصيات أخرى بالازنواجية: "صوت زينات التى تقول ما تعتقده دائماً ولكن على لسان الآخرين (...)" الصوت الثانى هو صوت زوزو التى تنقل ما يقوله الآخرون بحياد زائف" (ص ٢٩). وتعكس هذه التعددية تشظى نوات الراوية، فهى ماهى وميكى وماريونيت ومى فى نفس الآن. وقد يكون هذا البعد الذاتى من سمات الكتابة الحدائثية ويمثل تحولاً ملحوظاً فى اهتمامات الكاتب الوجودية، حيث انخرط الكاتب فى أغوار الذات للبحث عن طبقاتها وتراكيبها المتداخلة والمتناقضة أحياناً. (...) وهذه الطبيعة المزدوجة

والمفككة للأصوات داخل النصوص، قد تعكس تشتت وتمزق هذه الشخصيات فى سعيهم الدؤوب للعثور على أجوبة قد تفسر المآزق الوجودى والإيديولوجى الذى يعيشونه. (...) كما أن التعددية الحوارية تشكل نوعاً من التمرد على أحادية صوت الكاتب والذى كان يملك فى الماضى سلطة ورؤية مطلقة توتاليتارية^(١١٥).

ويبدو لنا أن أصوات الأم والجدة والشخصيات الأخرى ليست موجودة فى النص كأصوات ساردة، فشخصية ميكى هى الوحيدة التى تلعب هذا الدور. ولكن هذا لا يلغى استنتاجات النصيرى المعتمدة على ملاحظة وجود عدة أصوات سردية، وفى هذه الحالة تنطبق على وجود صوتين سرديين، أى أنه فى الحالين نلاحظ تمزق هذه الشخصيات فى سعيها الدؤوب للعثور على أجوبة قد تفسر المآزق الوجودى والإيديولوجى الذى تعيشه، والمقصود هنا هو تمزق ميكى بين نواتها المختلفة.

أسرة ميسورة الحال

إن كل التفاصيل الصغيرة التى تصفها الراوية تدل على أن أسرتها أسرة ميسورة الحال، مثل تنظيم مائدة الطعام فى أثناء تناول الوجبات (ص ٥٦)، وخصوصاً وصف شخصية الأب، والخلفية الثقافية للعائلة، وأخيراً وجود أكثر من خادم.

أبو الراوية هو مثقف مغترب درس فى باريس ولا يراعى الأعراف الاجتماعية التى يتبعها باقى الأسرة، فهو الوحيد الذى لا يصوم شهر رمضان على سبيل المثال. يقضى أيامه فى البيت يعمل على ترجمة إحدى مسرحيات سارتر إلى العربية. إنه رجل شاب وسيم احتفظ من الفترة التى عاشها فى باريس بـ "ابتسامة باريسية" وبوجود "صديقه الفرنسية" وراء الكاميرا فى صور لا زال يحتفظ بها:

"فى الثلاثين من عمره وابتسامة باريسية تملو شفثيه وتحت على جبينه خطوطاً مرحة. لماذا يرتدى الرجال فى الأربعينات رباط عنق حريراً وسترة من صوف التويد؟ هو يمنح صديقته

الفرنسية المتوارية خلف العدسة وجها نيليا بلون الطمى وهى
تختار أفضل زاوية لإخفاء خط المشيب الذى دب فى فوده
(ص ٤٣).

لا يلعب الأب دوراً مهماً فى السرد، ولكن هناك مشهداً يجمعه بميكى يطلب فيه
من بنته الصغيرة أن تعطى له قاموس "لاروس الأحمر" الثقيل (ص ١٠٠-١٠١)،
وهو المشهد الذى يعبر عن تناغم ثقافى بين الأب وابنته.

تنتمى الراوية إلى أسرة مثقفة ثقافتها فرنسية، ونجد هذه المميزات على مستوى
اللفظ *énonciation* من خلال التناص، وأيضاً على مستوى الملفوظ *énoncé*
من خلال وصف الأسرة.

يتخذ التناص مكاناً مهماً فى رواية "هليوبوليس" ونجده عموماً فى إشارات واضحة،
كاملة أو غير كاملة، لنصوص أدبية أو نظرية وأيضاً لأفلام سينمائية. تشير الراوية
مثلاً إلى ملاحظات الكاتب بول كلوديل عن الماريونيت، وتتقاطع أفكارها بأفكار كلوديل
وبأفكار سوترادهارا الهندى:

و "سوترادهارا" الهندى، صاحب اليد المختفى أعلى المسرح،
يجذب الخيط فيحرك الساكن لكنه يصمت وقد التبس عليه الأمر.
يقول "بول كلوديل": "الماريونيت ليس ممثلاً يتكلم، إنه كلام
يتحرك". أحرك الكلام، هذا كل ما فى الأمر" (ص ١١).

كما تشير الراوية إلى جيل دلو (ص ١٥) ودزيموند ستيوارت (ص ١٤٧).
وعلى مستوى الأفلام تنتمى أغلب الإشارات فى النص إلى عالم الأفلام المصرية
مثل الوسادة الخالية:

فى "الوسادة الخالية" وقف عبد الحليم وسط آثار هليوبوليس
القديمة وغنى، مرتين" (ص ١٩).

وهناك أيضاً إشارة إلى فيلم تسجيلى يتناول مسيرة تشييع جمال عبد الناصر،
"أنشودة الوداع" (ص ٢٤)، وإشارة إلى فيرجينيا جميلة الجميلات فى أحد أفلام يوسف
شاهين (٤١).

تعيش الراوية فى بيئة ثقافية عربية وفرانكوفونية فى آن واحد، فإضافة إلى كون الأب درس فى باريس، تدرس ميكى نفسها فى مدرسة الراهبات الفرانكوفونية. ونجد تعبيرات فرنسية فى السرد أو فى الحوارات: "الأبريه ميدى" (ص ١٠٨) أو "بونجور" (ص ١٣١). كما تدل تفصيلات أخرى فى وصف الفضاء الداخلى للشقق على أن الأسرة تهتم بالثقافة، فهناك المكتبة الكبيرة فى مكتب الأب ولوحات فان جوخ وبيكاسو وموديليانى والموسيقى الكلاسيكية التى يستمعون لها (شويان) ولوحة رينوار التى أهدها أحد الأقارب إلى ميكى على سلايدس.

"فالحائط الذى يستند [البيك - أب] إليه مزين بلوحات لفان جوخ وبيكاسو وموديليانى، والحائط المواجه له تزيينه مكتبة كبيرة ومكتبة استوديو" يستريح عليها الأب فى أثناء القراءة. يجلس الأولاد على الكنب فى مواجهة البيك أب، يستمعون فى صمت تتخلله ضحكات مكتومة وركلات أو لكزات متفرقة، إلى شويان" (ص ١١٥-١١٦).

ويهتم الأولاد الثلاثة بالقراءة وبالكتب التى يشترونها من مكتبة الحى. كتب باللغة العربية يتناول بعض منها قصصا من التاريخ العربى. يَنْشُؤْنَ إذن فى بيئة ثقافية مزروجة تقع فى منتصف الطريق ما بين الثقافة العربية والفرنسية أو "الغربية" بشكل عام.

إن وجود خدم مقيمين فى البيت (أصلاً من الريف ولا يرجعون إلى بيوتهم فى آخر النهار) ليس بالضرورة إشارة إلى وضع الأسرة الميسور ولكنه مرتبط بثقافة الشريحة المتوسطة العالية فى مصر، فكل أسرة فى الرواية لها "خادمها" أو "خادمتها"، فحليمة تعمل عند العمة أمينة وصابرين عند زينات وجنيئة عند الجدة شوكت و"عواد باع أرضه" عند العمة أسيا. ويظهر الخدم فى الرواية شخصيات كاملة تشير إليهم الراوية بأسمائهم ولا تستخدم صفة "الخادم" إلا عند التقديم لأول مرة. وعلاقتهم بالأطفال هى علاقة مميزة ولكنها لا تلغى المسافة بين شخصيات أصولها الاجتماعية متعارضة تماماً.

وفى مواجهة سلطة الأب والأم الثقيلة نجد الأطفال والخدم متحدّين فى تفاهم خاص؛ فيستغلون مثلاً غياب الأب والأم فى المساء لتنظيم جلسات الرقص:

"فى غيبة "عواد" تضع "ميكى" خطاباً صغيراً فى صوانه، تكتبه على عجل فى غفلة من العمة وتدسه بين ملابسها وهى فى طريقها إلى المطبخ لتقشير الثوم المنقوع فى الماء، لن يقرأ الخطاب فور عودته لكنه فى المساء سوف ينفذ الخطة: سوف يصعد إلى الطابق الخامس بعد العصر ليخبر "زوزو" أن العمة فى انتظارها وأنه على استعداد للبقاء هنا حتى تعود. هكذا يجتمع الأولاد الثلاثة فى غرفة الولد الأصغر الذى يجيد الطبل ويلحق بهم "عواد" و"صابرين" ويبدأ حفل راقص يستمر ساعة أو يزيد" (ص ٨٢).

ولكن وصف الراوية للعلاقة بين ميكى و "عواد باع أرضه" يغير شيئاً ما النظرة إلى هذه العلاقة البسيطة. شجعت البنت الصغيرة على تعلم القراءة والكتابة، مما جعل العلاقة بينهما - وبينهما فقط، فلم ترغب صابرين ولا جينية فى الاشتراك فى اللعبة - علاقة يمكن وصفها بالأبوية، فميكى تسعى إلى أن تصبح المثل الأعلى بالنسبة إلى عواد:

"ميكى" التى كانت تقسو على "عواد" ليتعلم، لا تتذكر تحديداً كيف علمته القراءة والكتابة ولا إذا ما كانت صاحبة فضل عليه. كانت قد تدرّبت على أداء دور الماريونيت بإتقان فى تلك الآونة: تتحرك أمامه فيحاكيها منبهرًا بإيماءاتها وسكّاناتها وصوتها لكن المسافة بينهما تقفل محتفظة بقسوة الهوة وحدة حوافها، هى على خشبة مسرح وهمى حيث تسلط عليها الأضواء وحيث تمتلك القدرة على تحريك الكلام، وهو فى ظلمة القاعة مجهول أعزل لا يملك شيئاً اللهم إلا فرصة التقليد والتمامى مع النمية (ص ٨٣-٨٤).

يضع هذا الجزء كلاً في مكانه من جديد، على جانبى "الهوة" التى تفصلهما. ففى حين أن ميكى إيجابية، نجد أن عواد سلبى، وفى حين أنها تملك المعرفة هو "مجهول أعزل" لا يملك إلا أن يحضر المشهد، منبهاً ومرتبكاً. هناك نوع من التكبر فى طريقة وصف شخصية عواد، فهو من وجهة نظر الراوية جاهل لا يمتلك المعرفة ويبقى فاغر الفم أمام معرفة ميكى. ولكن بناء العلاقة بين عواد وميكى له أيضاً بعد أكثر تعقيداً، فإدخال صورة الماريونيت هنا يخلق مسافة بين القارئ وشخصية ميكى كما يولّد نظرة نقدية لتصرفها كصاحبة معرفة لا يملكها الآخر. وتعبّر هذه النظرة النقدية عن نفسها أيضاً من خلال استخدام تعبير "تقسو على" لوصف الطريقة التى تستخدمها ميكى فى محاولة نقل معرفتها لعواد.

نحن نساء العائلة (ص ١٤٦)

باستثناء الأب وعدة شخصيات ثانوية (أزواج العمات، عواد باع أرضه) نجد أن كل شخصيات الرواية من النساء. وهنّ ثلاثة أجيال مختلفة: الجدة، وبناتها آسيا وأمينة وزوجة ابنها زوزو، وأخيراً ميكى بنت زوزو والتى قد تناولنا شخصيتها فى جزء منفصل.

الجدة شوكت هانم

لقد تم تقديم شخصية الجدة لأول مرة من خلال وصف صورة هذه المرأة التى تنتمى إلى البرجوازية المسلمة، حيث يبدو كل شىء "مثل مريثة مجد قديم متواضع مع ادعاء الرخاء والوجاهة" (ص ٤٢-٤٣).

"والجدة تنقسم ابتسامتها الشركسية المألوفة. الحاجبان مرتفعان فى استدارة والفم مطبق على الأسنان (لا بد) والخدان ممتلئان فى ثراء والصورة معلقة على الحائط الأيمن مخنوقة داخل إطارها الذهبى المزين (بالطبع) بزخارف نباتية. (...) هذا الثوب الحريري ذو الأزهار الثمينة يحيط بالرقبة المكتنزة فيبرز ثقل حجم الجدة. والطرح السوداء ذات النقوش البيضاء الرقيقة

تتسدل على الكتفين والظهر وتغطي نصف الصدر. توشك أن تنزلق للخلف رغم وجود المنديل القطنى السميك تحتها. هذه النقوش السوداء البارزة على هيئة ورود دقيقة بلا أعناق هي نقوش ثوب الجدة الأثير، ترتديه فى الصورة ليعرف المتفرجون عليها كم كانت أنيقة رغم شيخوختها. جنتى هذه! (ص ٤٢-٤٣).

إن وصف تصرف شوكت هانم أمام الكاميرا يدل ليس فقط على أصلها الاجتماعى ولكن أيضا على تملكها الجيد لقواعد اللعبة التى تحكم الأوساط الحضرية؛ فملبسها وأناقته وسلاسة تصرفها الذى لا يشوبه تردد ولا حرج يدل على انتمائها إلى البرجوازية (أو البرجوازية المتوسطة) المدنية. ومن ناحية أخرى فإن شخصية هذه المرأة الصارمة والباسمة فى آن واحد تناسب تماماً دورها كـ "كبير العائلة" *patriarche*؛ فهى التى تقود حياة الأسرة بالمعنى الواسع من فوق الفراش الذى تعتليه طوال النهار، وهى التى تسمح للأطفال أن يتفرجوا على التلفزيون، وهى التى تنظم زواج الخدم:

"شوكت هانم تعتلى الفراش صباح مساء، تشرب القهوة وتؤدى الصلوات الخمس وتتناول الطعام وتغتسل وتحكى الحكايات للأحفاد وتحيك الثياب وتطرزها وترد على الهاتف وتشاهد التلفزيون مساء الخميس وتكبر شؤون الخدم والبيت من موقعها على الفراش" (ص ٦٩).

زينات/ زوزو: امرأة تتطلع إلى خارج البيت

إن أم الرواية سيدة عصبية (ص ١٢٣) ولكن بالأساس امرأة اجتماعية (ص ٦٦) أنيقة (ص ١٤٥) تعاتبها أسيا لأنها تهتم بنفسها وبحياتها الاجتماعية أكثر مما تهتم بتربية أولادها. إنها الشخصية النسائية الوحيدة فى الرواية التى لها عمل خارج المنزل.

"زوزو" التى تعمل موظفة فى شركة مصر الجديدة للإسكان عشت على شفقتها وأحست بالندم لوهلة لأنها تترك أولادها "مشاكل بيتها" معظم النهار مع "صابرين" ومعظم الليل مع الجدة "شوكت هانم" (ص ٦٥).

وعموماً يتم وصف هذه الشخصية فى الرواية من خلال النظرة التى تلقىها عليها بنتها/الراوية. وتعتمد الصورة التى بَنَتْها الراوية لأُمها بشكل أساسى على تسميتها المزدوجة - زينات أحياناً وزوزو أحياناً أخرى - وهذه الصورة ليست موحدة ولا متناسقة. ومن خلال تأكيدها على هذه الازدواجية تعطى الراوية الانطباع بأنها ليست أمّاً واحدة بل اثنتان، تلك التى يصفها النص:

"الصوت الأول هو صوت "زينات" التى تقول ما تعتقده دائماً ولكن على لسان الآخرين لأنها تأبى الإفصاح عن رأيها بشكل مباشر، كما علمها أبوها وكما ربتها جدتى. الصوت الثانى هو صوت "زوزو" التى تنقل ما يقوله الآخرون بحياء زائف لا يلبث أن ينكشف وراءه رأيها الشخصى فى نبذة استتكار أو نبذة تعاطف" (ص ٢٨-٢٩).

فى الحالتين لا تبوح أم الراوية بشكل واضح ومباشر برأيها، وفى الحالتين تبقى سجيئة تربية برجوازية تحدد بشكل صارم ما الذى يمكن قوله وما الذى لا يمكن قوله. إن الفارق بين الشخصيتين هو إذن فرق فى الشكل أكثر مما هو فى المضمون، حتى إذا كانت لعبة الاسم المزدوج تؤكد على هذا الفرق وتطرح تساؤلات ضمنية حول فارق العلاقة بين تسمية شخصية ما وشخصيتها. فزينات، الاسم نو الرنة العربية والشعبية إلى حد ما، هو اسم الأم الحقيقى، وهو ليس بأناقة "زوزو" اسمها "الدلع". وفى النص يرتبط الانتقال من اسم إلى آخر بانتقالها من وضعها كأنسة إلى وضعها كامرأة متزوجة فقدت عذريتها.

"متى فقدت زينات اسمها وأصبحت تدعى "زوزو"؟ منذ تزوجت؟ منذ دخلت صورتها فى إطار ذهبى معلق فوق التسريحة وكف الناس عن اعتبارها عذراء؟" (ص ٢٧).

فاسم زوزو الذى ليس له نفس الدلالة الثقافية مناسب لفضاء هليوبوليس الذى تسكنه فى الغالب طبقات اجتماعية متوسطة وعالية وشرائح أنجلوفونية أو فرنكوفونية

أو أجنب. وكما تدرك زينات/ زوزو ما يقال وما لا يقال، تدرك أيضا ما أماكن الخروج التي تليق بمستواها الاجتماعي. فبعد السينما تأخذ أولادها إلى "جروبي"، حيث "التروا بتي كوشان" المتج والمارون جلاسية الفاخر، لاختتام فسحة السينما على الوجه الذي تراه "زوزو" لائقا بوضعها الاجتماعي المتطور" (ص ١٣٧).

العمات

إن عمّتي ميكي موجودتان في حياة الراوية اليومية بشكل مكثف، فهما تنتميان إلى دائرة نساء الأسرة، ونكتشف شيئا فشيئا شخصيتيهما من خلال الوصف الدوري للأشياء التي تمتلكانها. وخلافا لأم ميكي زينات/زوزو فإن هاتين المرأتين لا تعملان، وتركزان الجزء الأكبر من اهتمامهما على بيتيهما.

العمة آسيا امرأة صارمة ولكنها اجتماعية في إطار الأسرة، فكثيرا ما تدعو أختيها وأخاها وأطفالهم:

**"تكتسب ملامح العمة آسيا الصارمة بعض الطيبة المفقدة
في غير المناسبات" (ص ٥٩).**

هي تموت في نهاية الرواية ومسيرة تشييعها هي مناسبة لقاء كبير في العائلة (ص ١٤٠).

أما العمة أمينة فهي امرأة طيبة للغاية ولكنها تعطي انطبعا بالاستقلال عن باقي العائلة؛ تدخن السجائر وتحاول تقليص زيارات أولاد أخواتها إلى بيتها كي تحافظ على نظام شقتها.

**"العمة أمينة طيبة وحكيمة ولا تحب العبث بأثاث شرفتها. ثم أنها
تزوجت رجلاً رياضياً يحبنا وأنجبت ثلاثة أبناء طيبين مثلها،
فلماذا ترانا نرغب في العبث بأثاث شرفتها" (ص ٣٨).**

تفسّر شخصيتها الموسوسة كونها تسعى إلى محاولة حماية عالمها الداخلى الذى نظمته بكل دقة، فهي مثلا ترعى بشكل خاص نظافة مائدة الطعام:

”تنظفها كل يوم ثلاث مرات بعد الوجبات، بشكل صارم، وتمر على حوافها بصورة تلقائية كلما عبرت أمامها ثم ترفع أصبعها أمام عينيها متحقة من خلوها من الأتربة“ (ص ٦٠).

٢ - أهمية الفضاءات الداخلية

تتخذ الفضاءات الداخلية أو الفضاءات الفرعية أهمية خاصة فى الرواية، فأغلب أحداث النص تقع داخل شقق العمارة التى يسكن فيها أقرباء ميكي، إما الشقة التى تسكنها مع أبيها وأمها وإما شقة الجدة شوكت هانم أو شقة العممة آسيا. تقع شقة العممة آسيا فى عمارة أخرى على بعد عدة شوارع. وتلعب الشرفات دوراً مركزياً فى علاقة الفضاء الداخلى بالفضاء الخارجى.

عندما ننظر إلى المدينة من شرفتك: جدلية الداخل والخارج

تصف الراوية شرفات كل الشقق التى تتردد عليها ميكي، وهناك عدة عناصر مشتركة بينها.

وجود الطبيعة أو بستان المدينة

تختلف كل هذه الشرفات سواء شرفة أهل ميكي أو شرفة الجدة شوكت أو شرفة العممة آسيا أو شرفة العممة أمينة عن داخل الشقق بسبب طبيعة أثاثها ووجود عناصر طبيعية. ففي ثلاث شرفات من بين الأربع هناك كراسى مصنوعة من البامبو، قد يحاصرها سور حجرى قصير. فى شرفة أسرة ميكي يزرع الأطفال ريحانا كما نجد عناصر الماء والتراب والأوراق الجافة على الأرض.

تُزرع الرياح في شرفة منزلنا بالطابق الخامس. نرويه كل صباح مرة ونربت على عيدانه المتربة فتنتقل إلينا رائحته والتراب. المائدة المصنوعة من البامبو نحتار في وضعها كل فترة، بين الكرسي البامبو وسياج الشرفة. (...) أرض الشرفة تراكم الماء والتراب والأوراق الجافة خلف أصص الرياح^(ص ٢٤).

يمكن إذن مقارنة هذه الشرفات ببساتين وبهذه الفضاءات التي تُدخل لمسات من الريف إلى عالم المدينة. شرفة الجدة شوكت هي الوحيدة المختلفة لأن هناك زجاجاً يحميها من البرد والتراب ويفصلها عن الخارج.

جدلية الداخل بالخارج

إن الشرفة هي عنصر يخلق علاقة خاصة بين داخل الشقة والخارج، أي الميدان الذي تطل عليه النوافذ أو الشرفات.

مصطلح "الشرفة" المستخدم في النص ترجمناه إلى الفرنسية بـ balcon ، فمفهوم الشرفة أقرب إلى البلكون مما هو من مفهوم التيراس terrace [الأقرب إلى مفهوم السطح وإن لم يكن بالضرورة بالطابق الأخير من البيت] وإن كان يعتمد على مميزات من العنصرين.

كان وجود الشرفات (بلكون) مرتبطاً بشرفات أخرى وخصوصاً بالشارع فمن الشرفة يمكن للمرء أن يرى شخصيات أخرى واقفة أمام نوافذها أو أن يتابع بنظراته المتجولة شخصيات قد يتعرف عليها. وتدعو الشرفة إلى تصريف مسرحي إلى حد ما أو على الأقل إلى تصريف تتدخل فيه العلاقات بين إنسان وآخر (...)، ممزق بين المسافة والقرب، بين الشعور بالعزلة وفرح التواصل. إنه مرتبط أكثر بالفضاء العام مما هو بالفضاء الخاص. في الشرفة نشعر وكأننا في الشارع بل حتى في موقع مرئي من الشارع^(١١٦).

أما الشرفة - التيراس، أو السطوح فهي :

ليست فقط لا مبالية بل عدوانية تجاه الشارع. فإليها يهرب الإنسان من الزحام والاختناق وحركة شوارع المدينة. نحن هنا بصدد نوعين من الشوارع ونفهم أن هناك علاقات مختلفة تتأسس. فشوارع أسطحنا ليست شوارع شرفاتنا، ولا يمكن أن نشعر تجاهها بنفس الود والألفة، كما أن هيكل العمارة الاجتماعية ليس نفسه، ففي حين أن البرجوازيين كانوا يسكنون الطابق الأول ويتركون للآخرين، لهؤلاء الذين لا يعيشون في نفس الحال الميسورة، الطوابق العلوية، فالיום هذه الشقق العالية هي المطلوبة، مثل شقق النور الأخير بسطوحها الواسعة التي تهيمن بزهو على المدينة دون أن تتواطأ معها^(١١٧).

وشرفات العمارة التي تسكن فيها ميكي لها ميزة الشرفات والأسطح، فهي تشكل في آن واحد موقع مراقبة وهمزة وصل، عنصر انفصال وعنصر ربط بين الداخل والخارج.

الشرفة هي المكان الذي ينظر منه سكان العمارة إلى الخارج دونما الاندماج في هذا الخارج، فشرفات العمارة التي تسكن فيها أسرة ميكي تطل على ميدان يوصف من فوق. فمن الشرفة نرى كل أحداث الشارع من موضع عالٍ وخارجي. سنة ١٩٧٧، عندما تقف نساء العائلة في الشرفة في أثناء أحداث يناير يوصف المشهد فقط أو تقريبا بشكل بصرى، أى أن الأحداث توصف وكأنها تدور خلف حاجز زجاجي يحوكل المشاعر الأخرى التي قد تشير إلى مستوى آخر من الاندماج في المشهد (من خلال حاسة الشم أو اللمس). إن الأسرة واقفة في الشرفة تنظر إلى "القرديات" صاحب القرد عندما يدخل المتظاهرون حرفيا في الحقل البصرى للأسرة :

تقف فى الشرفة بالطابق الخامس نشاهد القرداتى وقد التف حوله الناس، ينقر على رق ويحث القردة "شيتا" على الرقص. ترقص وتقفز على كتفه وتسلم على الجمهور كالمعتاد. يجمع صاحبها القروش فى نهاية الاستعراض وتأهب "زوزو" لتلقى له قطعة بخمسة قروش وينسحب الولدان للداخل مع أبيهما حين نسمع صوت جلبة قادمة من الجانب الأيسر للميدان جهة المحكمة الابتدائية. تجرى جماعة من الشباب لا يزيد عددهم على الثلاثين قاطعين الشارع متجهين صوب الميدان، يعترضون طريق أحد الأتوبيسات الملونة نصفها بالثبيذى ونصفها بالسمنى المترب ويلقون عليه طويلاً وأحجاراً" (ص ١٠٥-١٠٦).

إن الانتقال المفاجئ من مشهد القرد إلى مشهد المظاهرات فى هذا المقطع يؤكد أن هذه الأحداث توصف من الخارج. فيدور كل شىء وكأننا وظيفة هذا الجزء عن القرداتى هو وضع الشخصيات فى دور معين وهو دور المتفرج. وعندما تتغير طبيعة المشهد ويتغير الممثلون ويأتى المتمردون بدلا من القرداتى تبقى ميكى وعائلتها أيضاً فى وضع الفرجة. تحاول زوزو فى لحظة من اللحظات الخروج من هذا الدور المحدود عندما ترى أحد الشباب وهو يتعرض للضرب:

"صرخت "زوزو" خلف ضلفة الشيش مهددة العسكرية وكأننا يسمعها" (ص ١٠٦).

ويبدو هنا وكأننا ضلفة الشيش تشير إلى أن الأسرة احتمت بالداخل وأضافت حاجزا آخر بين الداخل والخارج، وهو الحاجز الذى يرمز إليه عجز زوزو عن توصيل صوتها إلى الخارج.

من ناحية أخرى، فإن الميدان وُصف عدة مرات كعالم بارد غير مريح غارق فى الظلام، مما يخلق مرة أخرى حاجزاً بين هذا العالم المحمل بصفاته السلبية وعالم الشرفة الأليف والباعث للطمأنينة الذى لا يمكن فصله عن داخل المنزل.

عندما ترسل زوزو صابرين كى تقدم الشاى للعساكر فى الميدان فى شهر يناير.
ويوصف المشهد على النحو التالى:

كانت الظلمة تشيع فى جوانبه [الميدان] وضوء أحمر متراقص
يبدد الحلكة منبعثاً من ألسنة النار التى أشعلها العساكر
للاستفاء، وكان شهر يناير بارداً بشكل خاص ذلك العام
(ص ١٠٢).

ولكن من ناحية أخرى تشكل الشرفة فى نفس الوقت انفتاحاً على الخارج، همزة
وصل ما بين الخارج والداخل. وعبرها تدخل أصوات الميدان وروائحها إلى المنزل.
عندما ولدت ميكى لم تبق ضحكاتها الأولى حبيسة جدران الشقة الأربعة:

ضحكة رفيعة تتردد فى أرجاء الميدان، تتسلل إلى الغابة، تصعد
إلى غرفة مدير المدرسة، توقظ حارس المحكمة العجوز، تركل
حبات الرمل فتتطاير فى كسل وتقفز فوق أسلاك النور ثم تدور
حول صارى العلم المائل فوق سطح المدرسة قبل أن تعود
وتستقر فى حلق ميكى (ص ٣١).

نستشعر من هذا الجزء نوعاً من التواصل بين الخارج والداخل، فهناك تفاعل بين
ضحكة الطفل التى ولدت للتو وعناصر الميدان المختلفة، فهذه الضحكة "توقظ" الحارس
وتركل حبات الرمل. إنه تفاعل إيجابى، فهناك خبر إيجابى يحمله صوت ضحكة
الطفل الجميل.

وترتبط ذكرى موت جمال عبد الناصر فى ذاكرة ميكى بـ "الرائحة التى يختلط
فيها التراب بالعرق المنبعثة من الميدان" (ص ٢٤). هذه هى حركة من الخارج إلى
الداخل، ولكنها فى النهاية تفاعل سلبي بسبب الرائحة الكريهة وشعور الضيق الذى
يسيطر على الشقة.

الأشياء أو ذاكرة الجماد

"(...) ولا أزال أندمش كيف أن الوشائج بيننا، نحن أفراد الصف الخامس المتوسط، الفرع الأول، لم تكن قائمة إطلاقاً على العائلة ولا على الطبقة، ذاك أنى أنكر بوضوح أن هذه وتلك لم تكونا تعنيان لنا الكثير، وإنما كنت أفكر بمنظومة مشتركة، وإن تكن معرفة على نحو ضيق، من الأمور والعبارات بل ومن المفردات، تتحرك كأنما في مدار آمن باعث على الطمأنينة، بالنسبة إلى على الأقل. قثمة أولاً شيفرة اللباس، من القلائيس وربطات العنق والسترات الرياضية، التي سحبت من التداول تدريجياً في شبرا. تليها "دفاتر الفروض" المغلفة باللون القرمزي الرسمي، والمقلّمت الجلدية أو الخشبية، ومختلف أنواع أقلام الحبر (لم تكن أقلام الحبر الناشف قد ظهرت بعد) بما فيها قلم حبر يقلد قلم باركر (حفر اسم "ب. آركر" على مشبكته) شاع استعماله وكان يبيعه على الطرقات باعة ضاجون، ودفاتر التمارين الزرقاء عليها شعار فكتوريا كولاج"^(١١٨).

الحيز الذي تكرسه الراوية لوصف أشياء مختلفة يشكل في الحقيقة إحدى صفات الرواية الرئيسية، فهي تستغرق العديد من الصفحات في وصف دقيق للأشياء التي كانت تشكل جزءاً من حياتها اليومية ومن حياة عائلتها. ويتم تنظيم هذه الأجزاء الوصفية بشكل دوري، بمعنى أن الراوية تهتم بشيء بعينه أو بغرفة من غرف البيت وتصف الشيء نفسه أو الغرفة نفسها في كل الشق التي تتردد عليها ميكى، فتصف أولاً الشرفات (انظر ما سبق) ثم الصور العائلية، وغرف الطعام والأسرة وأخيراً المطابخ. ويبدأ وصف غرف الطعام بغرفة أهل ميكى، وهنا يرتبط الوصف بطقس الغذاء من خلال تقديم مفصل للأطباق المختلفة والمناقشات التي تنور في أثناء تناول الطعام والعلاقة بين ميكى وأخيها الصغير (ص٥٦-٥٧). أما في منزل الجدة شوكت فهناك طاولتان، إحداها قديمة إلى درجة أنه لم يعد استعمالها ممكناً، والأخرى عملية أكثر وموضوعة بجانب سريرها:

"القيمة الوحيدة لمائدة طعام الجدة "شوكت" هي كونها مصنوعة من خشب الورد، يغطيها مفرش من المخمل النبيذى، أطرافه محلاة بنقوش ذهبية ووسطه موشى بخيوط حريرية ملونة. (...)
المائدة لا تقربها حتى فى المناسبات الرسمية فهي لم تعد تصلح لشيء عدا التذكير بمجد ولى. المائدة الوحيدة الحقيقية فى بيت الجدة مصنوعة من الخشب الأبيض، يغطيها مفرش من القطن الصينى نى المربعات الكبيرة الحمراء والبيضاء" (ص ٥٧-٥٨).

إن غرفة طعام آسيا هي أكثرها فخامة:

"المائدة الكبيرة تتسع لاثني عشر كرسيًا، ظهورها من الخشب البنى اللامع ومقاعدُها من القطيفة الحمراء المزينة بالورد البارز والمغطاة بالبلاستيك السميك. صوان الأواني الفضية الكريستوفل والكريستال البوهيمى الأصلي يتلألأ فى ضوء الغروب فتكتسى الغرفة لونًا نحاسيًا كلون مدينة التماثيل المسحورة فى ألف ليلة وليلة" (ص ٥٩).

فى غرفة طعام العمة أمينة نرى الأشياء مشابهة لتلك التى توجد فى غرفة طعام آسيا ولكن مائنتها أضيق (ص ٦١).

يبدأ وصف غرف النوم أيضا بوصف غرفة نوم الجدة شوكت، بفراشها وصوانها المصنوعين من "الأرو الخالص"، ثم تنتقل الراوية إلى غرفة نوم زوزو بفراشها "المصنوع من خشب الماهوجنى النادر" الذى "يجتمع عليه الأحفاد فى حر يوليو" (ص ٧١).
أما العمة آسيا ففراشها "صنع لحاكاة أسرة الفراغة. كانت حلياته تقليدا بسيئا لزخارف فرعونية ملونة" (ص ٧٢). أما غرفة نوم العمة أمينة فهي مختلفة، من الطراز الحديث وبها عفش بسيط وجهاز لعرض أشرطة الفيديو" (ص ٧٢).

ويبدأ وصف المطابخ بوصف سريع لمطبخ آسيا. إنه "معتم لأنه يطل على المنور" الذى تأتى منه روائح كل مطابخ العمارة، فمطبخ زوزو ومطبخ الجدة يطلان أيضا على هذا المنور (ص ٨٨ - ٨٩). وتوصف العمة أمينة وهي تجهز للوجبة فى مطبخها، وبهذه المناسبة توصف الوصفة التى تجهزها وصفًا دقيقًا.

وليست سلاسل الوصف الطويلة هذه لغرف الطعام والنوم والمطابخ الوحيدة فى النص، وإن كانت أكثرها تنظيماً. فتشير الراوية إلى "المروحة الإيديال" (ص ٧٤) وإلى الشالجة الإيديال (ص ٧٩) وإلى "البوتاجاز الإيديال" (ص ٩٥). إن ماركة إيديال هى مرتبطة بالحقبة الناصرية، فكل المنتجات التى كانت تنتجها المصانع التى تم تأميمها فى تلك الفترة كانت تحمل ماركة إيديال. وهناك أيضا "جهاز فيديو ناشونال" (ص ٧٧) وماكينة الخياطة السينجر (ص ١١٢) و"البك أب" (ص ١١٥) و"تولاب التلفزيون الفيلبس" (ص ١١٧) وقطع أثاث مختلفة مثل "الكرسى الأسويطى" (ص ٣٥). تشير الراوية عدة مرات إلى صناديق (ص ٢٣ و ٤٢) تنطوى على كنوز حقيقية وهى ذاكرة العائلة كلها: صور قديمة ومقطوعات الجرائد.

ومن خلال هذا الوصف تُدخلنا الراوية فى تاريخ الأسرة الخاص وتسمح لنا أيضا باكتشاف المكانة الخاصة لكل شىء فى الحياة اليومية، والمكانة التى يحتلها فى الذاكرة الجماعية فضاء فرعى ما وأيضا فضاء أوسع هو فى هذه الحالة حى هليوبوليس، وذاكرة حقبة ولّت اليوم. وتشكل هذه الأشياء أيضا مفاتيح تضىء الشخصيات. تعطى غرفة طعام الجدة شوكت عدة معلومات عن طبيعة شخصيتها، ويشير اهتمام العمه أمينة بمسح مائنتها إلى شخصيتها البالغة الحرص. ويسمح وصف غرف الطعام بوصف طقس الغذاء، تماماً كما يشكل وصف الأسرة مقدمة للأجزاء الخاصة بالطقوس الجنسية.

إن أغلب هذه الأشياء لم تعد موجودة اليوم، ليس فقط الأشياء التى تمتلكها هذه الأسرة بالذات، ولكن أيضا هذا النوع من الأشياء. فلم تعد ماركة إيديال مهيمنة على إنتاج الأجهزة المنزلية. فى النص توصف الأشياء أولاً كما كانت فى أثناء طفولة ميكى، ثم تسرد الراوية التغييرات التى أصابها منذ ذلك الزمن. فالشرقات والأسرة والموائد توصف فى "عصرها الذهبى"، أى فى الفترة التى كانت تُستخدم فيها، ثم بعد سفر أعضاء الأسرة. وكل شىء يتم عرضه فى إطار ما يسميه صبرى حافظ بالمرثية:

عندما أدعو هذه الرواية الجميلة فى عنوان هذا المقال بمرثية عالم ينهار، فإن ذلك ينطوى فى حد ذاته على تغير طبيعة المرثية ذاتها، لأنها مرثية لا نهضات عاطفية فيها ولا بكاء، وإنما هى مرثية تتخلق مواضعاتها من خلال نوع من الحياء والموضوعية الصارمة التى ترتوى من رغبة مخصصة فى الفهم، وفى رصد ما جرى بدقة لا يمكن بونها فهمه على حقيقته. وهذا الرصد الدقيق المتأنى هو ما يسم أسلوب مى التلمسانى المتميز منذ روايتها الأولى (بنيازاد). فالكاتبة مولعة برصد التفاصيل المتأنى، وبناء العالم "طوية... طوية" بدأب وصبر وأناة، يبدو معها للوهلة الأولى أن التفاصيل تتحول إلى متاهية، ولكن إذا ما تأملنا الإيقاع الهادئ ذاته سنكتشف أن وراءه منطقاً بنائياً قريداً. يتحول فيه التراكم الهادئ المراوغ إلى بناء شديد الإحكام والتساوق^(١١٩).

ذاكرة الأشياء

إن الانفتاح، أى السياسة الاقتصادية التى أطلقها السادات بعد ١٩٧٣ وإعادة النظر فى النظام الاجتماعى والقانونى الخاص بزمان عبد الناصر، شكّل بداية ظهور مجتمع استهلاكى وإن كان متواضعاً، ورفع من قيمة الأشياء كسلع. إن الوصف الدائم للأشياء على أنها سلع وإخضاعها شيئاً فشيئاً لقانون العرض والطلب، وتقديم أشياء جديدة للاستهلاك متشابهة دائماً وبعده كبير، يفقدها طبيعتها الفريدة وشاعريتها وتاريخها الشخصى، ويؤدى أيضاً إلى إضعاف ارتباط الإنسان بها. هكذا غير ظهور المجتمع الاستهلاكى بشكل جذرى طبيعة الأشياء وطبيعة العلاقة بين الإنسان وهذه الأشياء. ولا بد أن نضع هذا الإطار التاريخى فى اعتبارنا عندما ننظر إلى المكانة المركزية التى تعطىها مى التلمسانى للأشياء ولتاريخها فى هذه الرواية.

"هليوبوليس" هي قبل كل شيء ذاكرة أدبية لمجموعة من الأشياء أثّرت على حياة أسرة الراوية وكانت تنتظم حولها حياة هذه الأسرة اليومية في ضاحية مصر الجديدة. وبإعطائها هذا القدر من الأهمية للأشياء، لم تعد الرواية هي التاريخ الروائي لسكان مصر الجديدة بقدر ما هي تاريخ أشياء أسرة من أسر مصر الجديدة الميسورة، حتى وإن كان هذا التاريخ، بالطبع، يفتح باباً على تاريخ هذه الأسرة وتاريخ الحى نفسه. وتكمن فرضيتنا هنا فى قولنا بأن هذه الخاصية مرتبطة بإطار الرواية التاريخي وبإشكالية الفضاء ويكون الكاتب امرأة. إننا قد ذكرنا تأثير الإطار التاريخي على مركزية الأشياء فى الجزء السابق، فخلافاً لفكرة تقديس السلعة، يضيف نص التلمسانى شاعرية على الأشياء التى كان لكل منها مكانته وفائدته وأيضاً قيمته الجمالية الخاصة. وفى مواجهة انتشار مفهوم "خط الإنتاج"، سواء كان هذا فى حالة قطع الأثاث (طاولات غرف الطعام، الفراش، قطع أثاث المطبخ) أو الملابس (حلتُ الملابس الجاهزة محل تلك المصنوعة عند الخياطة) تؤكد التلمسانى على الطبيعة الفريدة لكل شىء على حدة، وعلى أهمية العمل اليدوى المندثر، من خلال شخصية الخياطة. وهذه الأهمية التى يعطيها النص لواقع مندثر هى التى يمكن تسميتها بالمرثية (انظر ما سبق). ولكن أهمية ذاكرة الأشياء مرتبطة أيضاً بفضاء مصر الجديدة نفسه، فالانتقال من فضاء مدينى إلى آخر خلق نوعاً من عدم التجذر، ويمكن لقطع الأثاث أن تشكّل فى هذا الإطار قيمة صلبة تستبدل قيمة الاستقرار فى الفضاء. ثم إن هناك تناقضاً ما بين طبيعة هذا الفضاء الجديد "الواحة الجديدة" من ناحية، والطبيعة القديمة لهذا الأثاث من ناحية أخرى. فيشكل هذا الأثاث القديم بما يمثله من تاريخ عائلى قيمة باعثة للطمأنينة يمكن الاعتماد عليها، قيمة تسمح بتجاوز قلق الانتقال إلى حى جديد. وأخيراً، فإن أهمية ذاكرة الأشياء تلك مرتبطة بكون الكاتب امرأة اختارت أن تصف العالم الداخلى لنساء عائلتها.

يبولنا أن من المفيد هنا ذكر أحد الأجزاء المهمة من الرواية بالكامل لأنه يلخص جيداً الطريقة التى تنظر بها الراوية إلى العلاقة بين النساء والأشياء وذاكرة هذه الأشياء:

"سنحافظ على إرثنا، نحن نساء العائلة، سنتحول إلى قطع
مرصوصة في صندوق هائل بلا جذران، لنصبح ظلالاً للأشياء
التي تناوينا رعايتها وحفظها. لن يبقى في ذاكرتنا سوى بعض
من تلك الحيووات المختزلة في الأشياء، تلك التي نصبح ونمسي
على مرأى منها، نتربص بنا وبما تبقى لنا من قدرة على التذكر.
سوف لا نرحل برحيلنا - لا بد من البكاء الآن على موتنا المتوقع -
وسوف نظل مفتوحة العينين على القادم خلف ظهورنا، خلف
أطياننا المتعاقبة. سنشبه أشياءنا التي تشبهنا، ونكرر أنفسنا
بتكرار ظلالنا فيها ونتعرف على وجوهنا المتكسرة في انعكاساتها،
وسنحافظ على التركة طالما حافظنا على حياتنا، نحن نساء
العائلة" (ص ١٤٦).

إن الجملتين الأولى والأخيرة في هذا الجزء المتشابهتين تقريبا والمبنييتين حول
الكلمات الثلاث "نحن نساء العائلة" يطرحان كحقيقة غير قابلة للنقاش فكرة أن النساء
هن المسئولات عن ذاكرة العائلة، فهن يمتلكن قدرة الحفاظ على هذا الإرث الثمين وعلى
نقله. والفكرة الثانية في هذا الجزء هي أن الأشياء أهم من الإنسان، وإن يصعب
فصلها بعضها عن بعض، فالنساء ستصبح "ظلالاً للأشياء" (١٢٠) والأشياء تكتسب صفة
قريبة من الخلود فلا ترحل برحيلنا. وترتبط نغمين النصيري بين المكانة التي تتخذها
الأشياء وطبيعتها الخالدة من ناحية، وبحث ميكى عن الهوية من ناحية أخرى:

"وميكى أو ماهى تحاول الإجابة على سؤال ظل يداهما طوال
حياتها هو: "من أنا؟" وتجتهد في ذلك لاستكشاف علامات ودلالات
غير مرئية في محاولة لفهم ذاتها. فهي تدرك جيدا الأصوات التي
تريد أن تسمعها والظلال التي تريد إظهارها. وبما أن التاريخ
يستحيل سرده أو حكيه بشكل كلى وموضوعى، لذا فهي تلجأ
إلى الماضى وإلى الذاكرة لاستحضار ما أدركته حواسها في
طفولتها البعيدة - القريبة، في محاولة لمقاومة مداومة التاريخ لها

وطمس ملامح وجودها السابق. وإذا كان التاريخ الرسمي أو الجماعي قد يندثر مع الزمن، فإن الأشياء - وليس التاريخ - تظل خالدة، تستمد أبعدها من مجرد فعل التدوين أو المحافظة عليها، كالصور، والإطارات، والصناديق، وطقم الفناجين العتيق، والكتب الأسبوطي، وماكينه سنجر، والبيك أب، كلها أشياء تهيمن في فضاء هليوبوليس الروائي. كما لو كانت للأشياء علاقات ثقافية وتاريخية وروائية مركبة ليس فقط بالمكان وإنما حتما بالأشخاص، والذين سيتحولون بدورهم إلى أشياء - تأكيداً على العلاقة الحميمة بين الأشياء والأشخاص - كما تقول ماهي على لسان النساء جميعاً: "لن يبقى في ذاكرتنا سوى بعض من تلك الحيات المختلة في الأشياء" (ص ١٤٦)، كما لو أن الأشياء ستحل محل الأشخاص والتاريخ ببعده المكاني^(١٢١).

هناك صلة بين بحث ميكي والأهمية التي تتخذها الأشياء في السرد من خلال الذاكرة والتاريخ، ونجد هذه الصلة في نفس الملاحظة الحزينة في نهاية كل وصف يورى: فهذه القطعة لم تعد موجودة وتلك الأخرى تم تحريكها وتلك الأخيرة تم إعادة تلوينها بلون جديد.

٣ - فضاء مصر الجديدة في الرواية : واحة معزولة

فضاء يقدّم على أنه الفضاء المثالي

من خلال التأكيد على خصوصيات فضاء مصر الجديدة، ماضيه الفرعوني وتاريخ بنائه وبنائاته الغامضة ومميزاته كضاحية بعيدة عن صخب المدينة، تقدم مي التلمساني هذا الفضاء بشكل مثالي.

إن الإشارات إلى تاريخ مصر الفرعوني عديدة في النص ودائماً ما تكون مرتبطة بفضاء مصر الجديدة نفسه.

فيؤكد اختيار عنوان الرواية، "هليوبوليس" على وضع هذا الفضاء المركزى فى الرواية، ولكن هذا الاختيار يؤكد أيضا على فكرة أنه ليس الفضاء نفسه هو المركزى بقدر كونه مجرد فكرة أو خيال ما يرتبط بهذه التسمية. "هليوبوليس" هو فى الحقيقة المصطلح المستخدم فى اللغات غير العربية لتسمية هذا الفضاء، وهو أيضا المصطلح اليونانى القديم.

"هليوبوليس" هى الاسم اليونانى لأون، عاصمة الإقليم الثالث عشر لمصر السفلى وهى بر - رع أو "بيت الشمس" المنورة لعبادة الإله الخالق رع الذى يشرق على العالمين، وهى عين شمس بلغة العرب الفاتحين" (ص ١٩).

والمصريون يطلقون على هذا الحى تسمية "مصر الجديدة" بالعامية، كما تستخدم الرواية المصطلح نفسه عندما تريد أن تشير إلى الحى. ويمكننا أن نستنتج من هذا الفرق فى الاستخدام أن اختيار مصطلح هليوبوليس فى العنوان ليس مصادفة؛ فهذا الاختيار يؤكد أن هذه الرواية لا تخص "مصر الجديدة" كحى من أحياء القاهرة، بل تخص "هليوبوليس" كفضاء له خصوصيته وجنوره التاريخية الخاصة. إن اختيار عنوان "هليوبوليس" يلقي الضوء فى نفس الوقت على علاقة هذا الفضاء بالتاريخ المصرى وأيضا بالحضارة اليونانية ويؤكد على تاريخ هذا الفضاء الطريف الذى أمر ببنائه بارون بلجيكي، مما يخلق حاجزاً بين هذا الفضاء الخاص والفضاء العام لمدينة القاهرة.

تحت رعاية آمون - رع

"آلهة هليوبوليس التسعة على رأسهم أتوم الخالق، شمس الليل الذى يعنى اسمه الكمال والعدم والذى تقول عنه البردية: "هكذا تكلم رب الكون: عندما تجليت على الوجود، وُجد الوجود. خلقت ما شئت فى هذا العالم وتمددت فيه وعقدت يدي، وحدي، قبل أن تولد الآلهة". يتجلى رع على هيئة أتوم - رع شمس الليل

وعلى هيئة رع - حوراختى شمس النهار، ويعض ملوك الأسرة الخامسة أبنأوه من زوجة كاهن هليوبوليس. خلق أتوم الكون من حجر البن بن، وهو أصل بناء المسلات، وخلق من النون، أى من العماء والفوضى الكونية. ومن أشكال رع إله يصور على هيئة جعران ويرمز لشمس الصباح كما يعنى اسمه "الصيرورة"، فهو رع الذى يرحل عبر الليل إلى ما وراء الكون فيلقى بالموتى ليعث من جديد فى الصباح على هيئة الإله خبرى، ألم يكن للفراعين آلهة للصوت؟ "تحوت" كان إله اللغة والعقل، و"ست" كان إله العواصف والشر، والصوت مضمّر فى اللغة وفى ثورات الطبيعة، كما هو مضمّر فى كلمة الرب التى بها يعرف وجوده ويعلنه. لا بد أن لكل إله صوتا كما أن لكل إله رمزا وصورة، فالآلهة تتكلم فيما بينها وتكلم عبادها وهى بتعددتها تضاعف أصوات وصور الإله الخالق. والآلهة تملأ على الكهنة عقائدها، فيستخدمون "الكلام" (من اللاتينية calamus) للكتابة، والكلام عود من الخشب يُشدّب أحد أطرافه ويستخدم لتدوين النقوش الهيروغليفية. ويمكن أن نطلقها "قلم" (ص ٣٢)

تظهر هذه الفقرة الطويلة بشكل مفاجئ بعد وصف ميلاد ميكى، مما يضع هذا الحدث تحت رعاية هذه الآلهة، وخصوصاً تحت رعاية آمون - رع "الخالق". ويمكن استنتاج نفس المعنى من الجملة التالية التى كانت مندمجة فى السرد نفسه:

"فى الفجر، أتوم - رع يتخفى وراء الأشجار وفى الصباح الباكر تستقر أيادى أتون على رأس تلاميذ المدرسة" (ص ١٨).

ما زالت إذن آلهة هليوبوليس التى تنتمى إلى التاريخ المصرى تحمى الأجيال الجديدة التى تسكن هذا الحى، كما احتفظت بدورها فى بعث الطمأنينة فى النفوس. وتكتسب إشارات النص العديدة إلى هذه الآلهة دلالتها من كل الأساطير التى تنقلها ومن الربط الضمنى بينها وبين شخصيات الرواية.

يتناول جزء آخر من النص أهمية هليوبوليس التاريخية بالنسبة إلى الإنسانية، أيام زيارة أفلاطون لها:

“فى نحو عام ٣٩٠ قبل الميلاد، كان أفلاطون فى طريقه إلى مصر (...) فى مصر شاهد فنونا وعادات وحضارات مخرصة لنسج تراثها القديم ممتزجة مع تيارات التحديث المعاصرة منصهرة مع ثقافات متنوعة فارسية ويونانية وأشورية وإفريقية، أصبح يطلق عليها حضارة الفراعين. ربما كانت تلك الحضارة الملتصقة بقديمها المتطلعة للجديد هى التى دفعتة للتفكير فى شكل الجمهورية كما تصورهما حيث تتحقق سعادة البشر بثبات العيش وحيث يكفى ابتداء عستور واحد ترضخ له الشعوب لكى يتحقق رخاؤها المنشود. ويبدو أن أفلاطون قد درس على أيدى كهنة رع فى هليوبوليس القديمة، قبل رحيله إلى أثينا” (ص١٩).

إن التأكيد على أن كهنة رع هم الذين ألهموا أفلاطون بكتابة عمله الرئيسى “الجمهورية” يسمح بإلقاء الضوء على الاستمرارية بين الحضارات الفرعونية واليونانية وكل الحضارات التى تلت والتى ألهمها عمل أفلاطون. ويمكننا أن نستنتج ملاحظة أخرى من هيكل النص، فبعد زيارة أفلاطون وبعد الملاحظات حول أصل اسم هليوبوليس واسمها العربى “عين شمس” ووصف أطلال المدينة القديمة تنتقل الراوية مباشرة إلى الجزء الخاص بنشأة هليوبوليس المعاصرة بهذه الجملة: “فى سنة ١٩٠٥ فكر المالى البلجيكى البارون إمبان” (ص٢٠). فإذا كان أفلاطون تعلم، جزئيا على الأقل، من هليوبوليس، فإن البارون البلجيكى، الذى قرر بناء “مدينة جديدة” فى نفس مكان المدينة القديمة، بل على أطلالها، هذا البارون وهب أفكاره وعلمه وثقافته لهليوبوليس التى ورثها من حضارة تعلمت الكثير من أفلاطون؛ مما يوحى فى النص بوجود استمرارية بين أفلاطون وإمبان.

أسطورة المدينة التي ظهرت فى الصحراء

يتميز وصف فضاء مصر الجديدة فى رواية مى التلمسانى بالانتقال المستمر بين الأجزاء الخيالية الأدبية البحتة والأجزاء التسجيلية التى تعطى معلومات علمية وتاريخية وجغرافية عن نشأة هذا الحى.

مصر الجديدة حى حديث فى فضاء مدينة القاهرة ظهر فى أوائل القرن العشرين. ويعطى النص عدة إشارات تاريخية حول نشأة وتطور هذا الحى، اقتُبسَ البعض منها من مراجع مهمة فى هذا الموضوع. وتؤكد هذه الإشارات المندمجة فى السرد نفسه على الطبيعة الجديدة والإراوية والصارمة لبناء هذا الفضاء، من خلال تعبيرات مثل "المدينة الجديدة" (ص ٢٠)، وقد بدأ العمل فى إنشائها" (ص ٢٠)، وتعمير الصحراء" (ص ٢٠). ويشارك هيكل النص فى إظهار المدينة على أنها ظهرت فجأة من تحت الأرض، فمثلا قبل الجملة المقتبسة الأولى من كتاب تاريخى عن نشأة هليوبوليس، تكتب الراوية جملة عن آثار مصر الجديدة الفرعونية:

“وصور”الوسادة الخالية“هى الوحيدة المتبقية من آثار مصر الجديدة الفرعونية. الرمال، الأعمدة، بقايا معبد، ومسلة. الزمن الواحد هو زمن الألف، أون، أفلاطون، إمبران، هو زمن الحكاية التى بدأت ولم تبدأ بعد” (ص ٢٠).

ومن ناحية أخرى فإن الجملة الأخيرة تقربُ البارون من أفلاطون فى مغامراتهما وفى بحثهما عن كل ما هو جديد:

“فى سنة ١٩٠٥ فكر المالى البلجيكي البارون إمبران فى إنشاء هذه المدينة الجديدة شمال القاهرة وهى تقع على ربوة عالية ترتفع عن مستوى النيل قريبة من أطلال مدينة عين شمس القديمة، وقد سميت باسمها اليونانى القديم Heliopolis وقد بدأ العمل فى إنشائها سنة ١٩٠٦ ووضع تصميمها العربى الجميل

المهندس البلجيكي جاسبار. وهى ناحية مالية منفصلة من كفر
الشرفا الشرقى وكفر فاروق، صدر قرار فصلها بزماء فى
سنة ١٩٣٦ (ص ٢٠).

وتشير المؤلفة فى الهوامش إلى أن هذا اقتباس من "القاموس الجغرافى للبلاد
المصرية - القسم الثانى" (١٢٢). وهناك إشارة أخرى إلى ضخامة أعمال البناء ونجاح
المشروع من الناحية الجمالية :

كما نعلم أن شركة مصر الجديدة عندما أرادت تعمير الصحراء
هناك، خططت ثم بدأت فى بناء عدة عمارات على حسابها لا
تزال باقية للكن فى مدخل مصر الجديدة بطابعها المعماري المميز
بالبواكى، المحمولة على أعمدة من الجرانيت الفاخر المجلوب من
محاجر أسوان. وأباحث لمن أراد من الأهالى أن يشتري الأرض
بسعر المتر المربع ٤٠ قرشا، وتبنى له الشركة طبقا لرسم يتفق
عليه. وتقسط عليه ثمن الأرض والمباني على ١٥ سنة بفائدة
قليلة. ومقدم الثمن لا يتجاوز بضعة جنيهات" (ص ٢١).

هنا أيضا تشير المؤلفة إلى أنه اقتباس من كتاب محمد كمال السيد محمد
"أسماء ومسميات من مصر القاهرة" (١٢٣) .

هليوبوليس: الواحة الجديدة

والكلمتان اللتان تشكلان هذه التسمية لا تظهران إلا مرة واحدة فى هذه
الرواية (ص ١٧) وكلاهما يتعارض مع المسميات المعتادة للفضاء الحضري. فيمكن
تعريف كلمة "الواحة" على أنها "أرض خصيبة فى الصحارى الرملية فيها ماء وشجر"،
ومفهوم الواحة بشكل عام مبنى حول فكرة الاستراحة فى مكان مُعادٍ الماء فى
الجفاف، الخضرة فى وسط الرمال... يبنو استخدام هذه الكلمة لوصف فضاء مصر
الجديدة غير مناسب للوهلة الأولى، فبالرغم من أنها بُنيت فى الصحراء فإنها ليست

بنفس خضرة الواحات. ولكن استخدام هذا المصطلح يعنى ضمناً أن باقى الفضاء الحضرى عالم عنوانى وغير مرحب، ففى مصر الجديدة يقدم الراحة لهؤلاء الهاربين من زحام المدينة. وأخيراً فإن صفة "جديدة" تضع أيضاً فضاء هليوبوليس فى تناقض مع باقى المدينة؛ فهو فضاء جديد بُنى خارج فضاء المدينة القديم.

هليوبوليس الغامضة

تصف الراوية عدة بنايات من بنايات هليوبوليس الغربية سواء فى السرد نفسه أو من خلال الرؤية التى تقدمها ميكى وأخوها فى أثناء نزهاتهما.

يظهر مسكن البارون إمبان الذى أسس حى هليوبوليس عدة مرات فى النص. إنها بناية ذات طراز غير مألوف يلفها جو من الغموض والرغبة. وتؤكد الراوية على الطبيعة الغربية والفريدة لهذه البناية وعلى هندستها التى لا تختلف فقط عن هندسة الحى ولكن أيضاً عن تقاليد البلد فى هذا المجال.

جاء قصره تحفة فريدة تستلهم طراز المعمار الهندى الذى لم تعرفه مصر من قبل فى أى من مبانيها (ص ٢٠).

وفى نهاية النص تقدم الراوية وصفاً تفصيلياً للقصر:

"أنفق البارون إمبان أرباحه من شركة الترام فى بناء قصر له على الطراز الهندى، يُعدُّ من أغرب الأبنية فى القاهرة. إنه من الخارج صورة مطابقة تمام التطابق لأحد معابد مابورا فى الهند يبرجه الشاهق المخروطى وتمائيله على هيئة الفيلة وزخارفه على شكل رؤوس مفرعة لمخلوقات خليط من حيوان وبشر. أما من الداخل فقد زود البارون قصره بمقاعد وأرائك من نوى الطبقة الوسطى فى بلجيكا. القصر والبازيليك كانا فى العشرينات من القرن الفائت فريدين فى طرازهما المعمارى، أنشأهما المهندس

”مارسيل” فأطلق على الأول ”الفيللا الهندية” وعلى الثانية
”البازيليك” التى تحاكي كنيسة ”سانت صوفى” بالقسطنطينية،
وهى فى الحقيقة أقرب شبيها لمعمار ”مونمارتر” الفرنسى منها
لمعمار عصر جوستينيان” (ص١٤٧).

إن أهمية القصر فى وسط فضاء هليوبوليس وكون صاحب القصر هو أيضا
مؤسس هذا الفضاء يؤدى إلى تماثل بين البارون ومنزله الذى يسمى ”قصر البارون”،
ثم بين منزله والذى بُنى فيه. ففضاء مصر الجديدة يتميز فعلا بغرابة هذا المنزل.
هكذا يمكننا أيضا فهم الجملة التالية:

كان ذلك فى عام ١٩٢٥ . البارون سيموت بعد عام واحد
وسينفَن رفاته فى البازيليك” (ص١٧).

ولا يوصف القصر فقط من خلال إشارات تاريخية مندمجة فى النص تجعل
منه أحد البنايات الأثرية التى تميز فضاء مصر الجديدة، ولكنه يوصف أيضا بمناسبة
زيارة من الراوية وأخيها له. وتتقارب المميزات التى تعطىها الراوية للقصر لتلك التى
تستخدمها لوصف فيلا امرأة تحمل نفس اسم الشخصية المركزية فى الرواية، ميكى،
وهى الفيلا التى يزورها الشباب الثلاثة فى أثناء نفس السهرة. وتتميز البنايتان بطبيعتهما
المهجورة والغامضة وإضاعتهما الغريبة. إنه عالم مربع، ليس فقط لأنه مهجور ويبعد
مسكوناً أيضا (فى حالة القصر هناك ظل الحارس الذى له عينان تشبهان الجمر،
أما الفيلا فتسكنها صورة صاحبتها) ولكن أيضا لأن ثمة مخلوقات خطيرة تسكنها
(ثعابين وعقارب وعناكب):

”الباب المثقل بزخارفه يعلو كالقوس ويرسخ كالجبل والقصر
بعيد والحديقة القاحلة لا بد تعج بالثعابين والعقارب السامة
(ص١٤٨).

يُوجد هذا العالم ما بين المدينة والصحراء، ونجد أن العناصر المرتبطة بالصحراء
فيها توصف على أنها عدوانية وغير أليفة.

ضاحية وحى سكنى

إن هليوبوليس لها كل مميزات الضاحية من ناحية موقعها الجغرافى أولاً، وبسبب ارتباطها النسبى بالطبيعة ثانياً، فهناك خضرة كثيرة كما أنها مبنية فى مواجهة الصحراء التى تحيط مدينة القاهرة. إلى جانب الميدان الذى تسكن فيه عائلة ميكى نجد "غابة صغيرة" ثم تمتد الصحراء:

"الشرفات الثلاث تطل على الميدان، فى مواجهة مبنى المدرسة الإنجليزية ومضمار السبق المخصص للتلاميذ من ناحية، وزقزقة العصافير المنبعثة من غابة صغيرة من ناحية أخرى. (...) المثل من شرفة النور الخامس يستطيع أن يرى على امتداد البصر بنايات الميدان القريب من الجهة الشرقية ومبنى محكمة مصر الجديدة من الجهة الغربية والصحراء الممتدة شمالاً خلف أسوار المدرسة (ص ١٨).

نجد عدة إشارات فى النص إلى الأشجار المزروعة فى الحى: "تنعطف بمحاذاة الحديقة المربعة بمقاعد الرخامية وأشجارها دائمة الخضرة" (ص ١٢٤). فتشبه الضاحية كما يصفها النص تلك الضاحية التى تشكل جزءاً من عالم "قانون الوراثة"، ولكن فى حين أن فضاء المعادى هو ما بين الضاحية الشعبية faubourg والضاحية السكنية pavillon ، فإن فضاء مصر الجديدة هو بوضوح ضاحية سكنية وتنظيمها العام ومعمارها يتطابقان جيداً بهذه الرؤية. وعلى عكس المعادى بُنيت مصر الجديدة على أراضٍ صحراوية خالية، وليس من خلال استيعاب القرى الموجودة وإدماجها أو محاولة إدماجها فى النسيج الحضرى. ينعكس هذا الفرق أيضاً فى العلاقة بين السكان وعالمهم المحيط. يبدو لنا أن هذه الفروق بين المعادى ومصر الجديدة أشبه بتلك التى تفرق الضاحية السكنية والحى الشعبى كما يصفها بيار سانسو:

"لا يتصرف سكان الضواحي السكنية وسكان الأحياء الشعبية نفس التصرف تجاه الطبيعة. فالأولون يعبدون الطبيعة لأنها تمثل ما يسمح لهم بالهروب من فظائع المدينة الحقيقية أو المتخيلة.

وبالتالى فإن نقىض الطبيعة ليس نوعا معينا من المناظر الحضرية، ولكن كتل مطلقة وأخلاقية مثل الجريمة والدعارة والمرض وغياب النظام الاجتماعى. إن الضاحية السكنية ليست هى المكان الذى لا نزال نسمع فيه شقشقة العصافير ونرى فيه الفواكه الناضجة على الشجر، بل هى المكان الذى لا إمكانية فيه لمقابلة الشحاذين أو رجال مرهقين يخجلك ويزعجك بؤسهم، مكان لن تقابل فيه موكباً من العمال المضربين^(١٢٤).

يبدو أن هذا الوصف للضاحية السكنية ينطبق إلى حد كبير على حى مصر الجديدة فى الرواية، فالحياة اليومية للشخصيات وتنقلاتهم محصورة داخل هذا الفضاء، كما أن التباينات الاجتماعية والاقتصادية ملغاة فى السرد، مما يضيف على "هليوبوليس" حالته شبه المثالية، ومع أن هذا الفضاء مصور على أنه مدينة مصغرة، فإنه فى نفس الوقت يتميز بطبيعته غير الحضرية، أى الموضوعية خارج التناقضات العنيفة الخاصة بأى مدينة. وتؤكد هذه الطبيعة المثالية المكانة التى يتخذها فى السرد تاريخ حى هليوبوليس (وهو الحى الذى أنشئ فى وسط الصحراء نتيجة لإرادة رجل واحد) والتذكير الدائم بروابط هذا الحى الخاصة بتاريخ مصر الفرعونى المقدم بشكل أسطورى^(١٢٥).

غياب ديناميات المواجهة

فضاء مصر الجديدة الموجود فى ضاحية القاهرة الشمالية لا يمكن وصفه بالفضاء المغلق ولكنه فضاء مستقل؛ فهو ليس منغلَقاً على تغييرات العالم الخارجى ولكنه يكتفى بذاته، وتؤكد التباينات داخل الحى نفسه هذه الصفة، إنه فضاء لا تربطه علاقات كثيرة بباقى فضاء المدينة.

تجرى شريحة الحياة التى تحكى عنها الرواية كاملة داخل حى مصر الجديدة، فلا تحتاج الشخصيات إلى الخروج من هذا الحى فى حياتها اليومية لأن كل مكونات

أو "احتياجات" الحياة الحضرية مجتمعة فيه: التربية "المدرسة الإنجليزية (ص ١٨)، مدرسة ميكي، مكتبة الأطفال (ص ١٢)، "الدينية" البازيليك (ص ١٣٤)، "القانونية المحكمة (ص ١٨)، "القلمية (قسم الشرطة، ص ١٠٦)، وأخيراً "الترفيهية" الحدائق العامة (ص ١٣٤)، وعدة دور للسينما".

"وسوف نقبل على مشاهدة "بروس لي" في سينما "الحرية"
و "أميتاب باتشان" في سينما "نورماندى" و "بد سبنسر"
في سينما "غرنطة الصيفي" (ص ١٣٧).

من أجل الذهاب إلى عملها في (هليوبوليس كومباني) لا تحتاج أم الراوية، زينات، إلى الخروج من فضاء مصر الجديدة.

وتؤكد الفروق الموجودة في قلب هذا الحى غير الموحد، كونه فضاءً مستقلاً يكتفى بذاته. يُظهر النص هذه الفروق بوضوح في مجال المعمار، فامتداد فضاء هليوبوليس يسمح بتجاور عدة أشكال معمارية تختلف من المركز إلى الهامش:

"كلما ابتعدت المنازل عن مركز الحى اختفت ملامح الطراز
الإسلامي البارزة في منطقة البواكى، وحلت محلها ملامح الطراز
الكولونيالى الأوروبى" (ص ١٧).

إن الفرق بين مركز حى مصر الجديدة بطرازه العربى وهامش الحى نفسه بطرازه الأوروبى يذكرنا بالفرق نفسه في قلب مدينة القاهرة، حيث كانت المدينة الإسلامية تشكل في زمن ما مركز المدينة الذى كانت تحيطه مبان من الطراز الأوروبى بُنيت في عصر إسماعيل. اليوم انتقل هذا المركز الحضرى إلى الهوامش الحديثة. لكن يمكن اعتبار حى مصر الجديدة كما تصفه راوية "هليوبوليس" نموذجاً صغيراً لمدينة القاهرة في زمن مضى. إن وصف هذا التباين المعماري داخل هليوبوليس نفسها يؤكد مرة أخرى طبيعة هذا الحى المستقلة، من خلال تقديم تناقضاته الداخلية، في حين كان من المتوقع تقديم التناقضات بينه وبين باقى فضاء المدينة. ومن ناحية أخرى فإن هناك تناقضات أخرى في قلب فضاء هليوبوليس، مثل التباينات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي اختارت الراوية ألا تذكرها.

بسبب استقلاليته، نجد أن علاقة فضاء مصر الجديدة بباقي فضاء المدينة محدودة جداً، فيذكر النص بشكل مختصر أن العائلة كانت تسكن حى العباسية القريب من ميدان رمسيس وأنها اختارت مصر الجديدة بسبب هدوء هذا الحى وخضرته. واحتفظت والددة ميكى، زوزو، بالعديد من علاقاتها من ذلك الحى، مثل تلك التى تربطها بالخياطة، مدام وفيه، التى تأتى وتزورها فى منزلها الجديد فى مصر الجديدة. ولكن يشير النص أيضاً إلى وجود الترام والمترو الذى يسهل منذ بداية بناء حى مصر الجديدة العلاقات بباقي فضاء المدينة:

”وجنبت الأهالى للتعمير هناك بإنشاء المترو. وخط ترام آخر كان يعرف بالوزيرى وبالترام الأبيض وكان يبدأ من نهاية العباسية ويمر فى شارع الخليفة المأمون“ (ص ٢١).

تسمح هذه المواصلات برحلة ذهاب وإياب بين مصر الجديدة وباقي المدينة، فلم تعد هليوبوليس حياً منعزلاً أو منفلقاً تماماً على نفسه، وإن كان النص لا يصف أبداً تنقلات الشخصيات خارج فضاء هليوبوليس، باستثناء الإشارة إلى للخروج من العباسية والسكن فى الضاحية التى كانت لا تزال فى بداياتها آنذاك.

هليوبوليس فى مواجهة العباسية ؟

تشكل ضاحية هليوبوليس فى النص عالماً حضرياً مكتملاً، له خصوصيته واستقلاليته بالنسبة إلى وسط المدينة. ومن ناحية أخرى، فإن أحد العناصر التى تحدد فضاء المدينة فى هذه الرواية هو غياب ”وسط البلد“، فلا نجد أى إشارة إلى هذا الفضاء فى السرد أو فى مراجع الشخصيات، ومن ثم لا يقدم النص أى مواجهة بين وسط البلد والهامش. وكضاحية لا توضع هليوبوليس فى تعارض مع مركز القاهرة التاريخى (سواء كانت القاهرة الإسلامية أو قاهرة الخديوى إسماعيل الحديثة) ولكن هناك مواجهة مع حى آخر من أحياء القاهرة هو حى العباسية^(١٣٦)، من خلال انتقال عائلة ميكى بمعناها الواسع من العباسية إلى هليوبوليس. والسبب المقدم لتفسير الانتقال من حى إلى آخر

هو الفارق بين الحيئين: إنه مرتبط بالراحة، والهدف هو الاحتماء من صخب المدينة والانتقال إلى حى أكثر هدوءا واخضراراً من العباسية:

"العائلة النازحة من العباسية طلبا للهدوء والهواء النقى استقرت فى ثلاثة أنوار" (ص١٧).

هذه الملاحظة يبدو وكأنها تخفف حدة الملاحظة الأولى التى كانت تضع فضاء مصر الجديدة خارج أى مواجهة مع باقى فضاء القاهرة الحضرى، فالانتقال من العباسية إلى مصر الجديدة والأسباب التى تقدم لهذا الانتقال وتسمية فضاء مصر الجديدة فى بداية الرواية بـ "الواحة الجديدة"، هى ثلاثة عناصر تضع هليوبوليس فى مواجهة مع العباسية، حتى وإن بدا هذا التناقض هامشيا فى النص.

مدام وفيه الخياطة

مدام وفيه هى خياطة "على الموضة القديمة"، أى أنها لا زالت تزور المنازل لتصنيع عتف فرح كاملة. إنها أصلا من حى السيدة زينب ولكنها تعمل فى العباسية، واحتفظت بعلاقاتها بالعائلة منذ فترة إقامتهم هناك. إن شخصية الخياطة نفسها والحكايات التى تحكيها تشكل فى الرواية شهادة مهمة عن تغييرات العصر التى يمكن قراءتها أيضا من خلال تقلبات الفضاء أو سكونه. من خلال مهنتها تنكّرنا الشخصية نفسها بزمن ولّى تقريباً بالنسبة إلى زمن الرواية فى السبعينيات، الذى يسبق مباشرة، زمن أصبحت فيه الملابس الجاهزة هى المهيمنة^(١٢٧)، وترتبط شخصية مدام وفيه والمهنة التى تمارسها بفضاء معين، أى فضاء العباسية الذى هو أقدم من ضاحية هليوبوليس الجديدة. ومن ناحية أخرى فإن الحكايات التى تحكيها وفيه تعكس أيضا تقلبات الأزمنة والانتقال من زمن إلى آخر، فكان ابنها فى الجيش فى أثناء الحرب ضد إسرائيل، وعندما عاد من الجبهة حاول أن يعمل فى المنطقة الحرة فى بورسعيد ، مما ينعكس على عمل مدام وفيه :

تسأل "آسيا" عن واحدة من زبائن "وفية" القدامى أو عن جارة عجوز كانت تقطن معها بيت العباسية وانقطعت أخبارها منذ زمن، أو عن ابن "وفية" الذى عاد من الجبهة ليعمل فى المنطقة الحرة ويطلب لأمه من وقت لآخر أقمشة مستوردة تتاجر فيها حسب الظروف. تجيب "وفية" باقتضاب: الزبائن القدامى هجروها والجارة العجوز ماتت ولم تترك وريثا فاستولت الجارات على صوان ملابسها التى حاكتها "وفية" بيديها والابن ينوى الزواج والاستقرار فى بورسعيد. نفس الحديث قالته منذ ما يقرب من عام على زبائن ومعارف آخرين باتوا يفضلون الملابس الجاهزة، ومات بعضهم أو تزوج البعض الآخر فى بورسعيد. لن تخرج دائرة الحديث عن حى العباسية حيث الزبائن المستديمين ولا عن المدينة الساحلية حيث الابن الوحيد الغائب (ص ١٠٥).

فمدمام ووفية هى إذن الشاهد المباشر على تقلبات زمن بحاله سواء على مستوى تراجع مهنتها بسبب ظهور الملابس الجاهزة أو الفضاضات الجديدة التى ظهرت فى مصر، مثل المنطقة الحرة فى بورسعيد التى تشكل جزءاً لا يتجزأ من توجهات مرحلة الانفتاح الاقتصادى.

تفتت الفضاء

"هليوبوليس" فى مواجهة "زقاق المدق" : الخلفية السياسية تقل أهمية

إن الفترة التى تقع فى أثنائها أحداث الرواية ليست محددة بوضوح، وإن كانت الراوية تشهد فى أثناء طفولتها ومراهقتها أحداث ١٩٧٧ (انتفاضة الخبز) و ١٩٨٦ (انتفاضة عساكر الأمن المركزى). هناك أيضا إشارات إلى وفاة جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠. ليس لزمن السرد النقيق أهمية كبيرة إذن ولكن يمكن الاستنتاج بأن الأحداث تقع فى زمن الانفتاح وما بعد الانفتاح، فى الزمن الذى بدأت تظهر فيه

"الإصلاحات" الاقتصادية في الحياة اليومية. وبالرغم من أن الإشارات الواضحة للإطار السياسى قليلة جدا فى النص فإن هذا الإطار يبقى موجودا فى "لا وعى النص"، وهو التعبير الذى يستخدمه الناقد صبرى حافظ عند شرحه لما يصفه على أنه "تناص" بين "زقاق المدق" و"هليوبوليس".

"وإذا كانت رواية "زقاق المدق" ترصد لنا التحولات التى انتابت مصر وهى فى قبضة الدوامة الاقتصادية التى أطلقتها الحرب العالمية الثانية، وتحت نير الاستعمار الإنجليزى، فإن رواية "هليوبوليس" ترصد هى الأخرى الانهيارات التى انتابت مصر وهى فى قبضة مرحلة الانفتاح المشنومة وما جرّته على مصر من زلازل وبراكين، انهارت بسببها كل البنى الاجتماعية والاقتصادية القديمة، ولم يحل محلها إلا الخراب الذى وطأ مصر للاستعمار الأمريكى الجديد. لكن ثمة فارقا جوهريا بين الروایتين، فإذا كانت رواية نجيب محفوظ تحرص على أن تجعل ما يدور لمصر إبان الحرب العالمية فى مركز وعيها، وتجعل قضية الكشف عن مثالب الاستعمار الإنجليزى ومقاومته همها، فإن رواية مى التلمسانى تُسقط ما جرى لمصر فى عصر الانفتاح فى لا وعيها، وتضمّره كلية بل تتعمد ألا تهتم به أو أن تتجنب الخوض فيه" (١٢٨).

ولا تتطرق الرواية للإطار الحضرى بمعناه العام ولا إلى التغيرات والتقلبات التى شهدها هذا الإطار فى نفس الفترة، فهى تكتفى بعالمها القريب، عالم حى مصر الجديدة. وفى حين أن هيكل السرد فى "زقاق المدق" مبنى حول المواجهة بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة، تضع "هليوبوليس" بكل بساطة باقى مدينة القاهرة خارج السرد، إذا استثنينا حى العباسية الذى لا يُوجد فى النص إلا من خلال إشارة الشخصيات إليه وليس من خلال وصف مباشر. فكما "تُسقط" رواية "هليوبوليس" ما جرى لمصر فى عصر الانفتاح فى لا وعيها فإن الرواية تُسقط أيضا تقلبات الإطار الحضرى

فى لا وعيها. وتسمح لنا ملاحظة صبرى حافظ بإيجاد تفسير للتناقض الظاهر بين الجزأين الأول والثانى من تحليلنا، فالجزء الأول ينتهى إلى غياب المواجهة ببقية المدينة، والجزء الثانى يلقى الضوء على المواجهة الخفية بين العباسية وهليوبوليس. وإذا قارنًا رواية "هليوبوليس" بعمل إبراهيم أصلان الرئيسى "مالك الحزين" يتأكد لدينا هذا التحليل. ويمكننا أن نجد فى هاتين الروايتين التناصُّ نفسه الذى يشير إليه حافظ بين "هليوبوليس" و"زقاق المدق".

"هليوبوليس" فى مواجهة "مالك الحزين" : اختفاء ديناميات المواجهة

إن "مالك الحزين" و"هليوبوليس" هما روايتان تتوران تقريباً فى الفترة التاريخية نفسها، وهى فترة الانفتاح. يكمن الفرق فى أن الأولى كُتبت فى بداية الثمانينيات والثانية فى نهاية التسعينيات. وإذا كانت رواية "مالك الحزين" تعطى مكانة مهمة للخلفية السياسية من خلال إدماج الأحداث السياسية الرئيسة فى متن السرد نفسه، ومن خلال إدماج الشخصية المركزية، يوسف النجار، فى هذه الأحداث، فلا نجد الصفات نفسها فى "هليوبوليس"؛ ففى حين أن يوسف النجار كان يعيش مظاهرات ١٩٧٧ فى الشارع وفى حين أن نص أصلان مبنى جزئياً على عالم هذه الانتفاضة الحسى وعلى القمع الذى تتعرض له^(١٢٩)، تنتظر رواية "هليوبوليس"، وهى طفلة، إلى الأحداث من الخارج، من شرفتها. وفيما يخص الخلفية الحضرية، فإذا كانت "مالك الحزين" مبنية على التناقضات الصارخة بين فضاء إمبابة وباقي المدينة، تلك التناقضات التى تمزق يوسف النجار والتى لا يمكن فصلها عن الفترة السياسية التى تدور فيها أحداث الرواية، فلا شئ من هذا القبيل فى "هليوبوليس". فميكى ليست الشخصية التى يؤرِّقها مثل هذا النوع من الإشكاليات؛ هى مهتمة بالفضاء الذى هو فضاؤها الأليف والذى يدور حوله مجمل النص، كما سبق وأشرنا.

ويمكننا استنتاج ملاحظتين من هذا الجزء: الأولى هى أن ثمة تفتيتاً للفضاء، ففى حين أن "زقاق المدق" و"مالك الحزين" كانا يعطيان رؤية لمدينة القاهرة فى مجملها،

وإن من خلال تناقضات عنيفة بين فضاءات مختلفة، فإننا نلاحظ في "هليوبوليس" انطواءً على الفضاء الأكثر ألفة. ثم إننا نريد أن نؤكد هنا على أن شخصيات "هليوبوليس" ليست مندمجة في تناقضات المدينة الأكثر عنفاً، تلك التي تضع المركز والهوامش بعضهما في مواجهة بعض لأسباب اجتماعية وثقافية. ويرمز وضع الشرفة العالي إلى عدم الاندماج هذا، وهي الشرفة التي يراقبون منها كل الأحداث التي تدور في الشارع، أو في الميدان. إن رواية "هليوبوليس"، التي هي في آن واحد رواية وشخصية من شخصيات الرواية، تربطها بفضاء مصر الجديدة علاقة إيجابية ومعقدة.

الرواية/الشخصية في الفضاء

تقع العلاقة بين الرواية/الشخصية على مستويين، مستوى علاقة ميكى بالحي الذي عاشت فيه طفولتها، والطريقة التي تصف بها الرواية فضاء "هليوبوليس".

فضاء الطفولة

إن أغلب الفضاءات الفرعية في "هليوبوليس"، باستثناء شقق العائلة، قابلة لأن تزورها بنت صغيرة: مكتبة الأطفال، كافيتريا جروبي حيث كانت زوزو تأخذ ميكى كي تأكل المارون جلاسيه، والسينمات حيث تذهب مع أمها وأخويها. وعندما تتجه إلى هذه الأماكن تنجذب نظرات ميكى كثيراً إلى فترينات ليست بالضرورة خاصة بالأطفال: مانيفاتورة الهوانم، مكتبة المحبة، مكتبة التعاون، بائع الفطير، بائع البطاطا... ولكنها توصف من خلال نظرة طفلة تكتشف الأشياء وكأن كل واحدة من هذه الواجهات كانت تقدم شيئاً استثنائياً. ومن ناحية أخرى تؤكد هذه الصفات على أن الفضاء تم وصفه من خلال ملاحظات طفل، ففي الجزء الذي يلي "الطريق إلى المكتبة طويل" (ص ١٢٩)، وفي أجزاء أخرى إضاءة الشارع "تلمع".

"الطريق إلى المكتبة طويل، لكنهم يقطعونه صباح الجمعة من كل أسبوع دون أن يشعروا بالسأم، يتوقفون عند محطات بعينها أو لا يتوقفون، طبعاً عند محل "طفايفي" و"مانيفاتورة الهوانم"، وربما عند مكتبة "المحبة" التي تعلق صوراً ملونة للمسيح وتبيع الإنجيل مبسطاً للأطفال أو عند مكتبة "التعاون" المظلمة التي يصدح من داخلها صوت الشيخ في خطبة الجمعة. وأيضاً عند بائع الفطائر المحلاة بالسكر البودرة أو بائع البطاطا المتجول" (ص ١٢٩).

المنطقة حول قصر البارون والمنزل الذي كانت تسكنه امرأة بلجيكية غنية، ميكي، يوصف أيضاً من خلال نظرة الشباب الثلاثة الذين يغامرون ليلاً في هذه الأماكن غير المريحة.

هوية مختلطة

إن صوت الراوية يتدخل أيضاً في وصف فضاء هليوبوليس، فهي تدمج في متن السرد نفسه عناصر حول تاريخ هذا الفضاء، تقتبسها أحياناً من الكتب التاريخية، كما سبق وأشرنا. والعناصر التي اختارت أن تقدمها في هذا الإطار هي بالأساس عناصر من ماضى فضاء هليوبوليس، سواء كان من التاريخ الفرعوني أو من التاريخ الأحدث. وتؤكد ما بين أشياء أخرى على أن نشأة حي مصر الجديدة ترجع لاستثمار البارون إيمان في هذا الحي، فتطرح هكذا بشكل غير مباشر تساؤلاً حول هوية هذا الفضاء: نشأة هذه "المدينة الجديدة" الموجودة إلى جوار موقع فرعوني قديم قام بها شخص وشركات كانت مرتبطة بالنظام الاستعماري في هذه الفترة. تأثرت ولادة هذا الفضاء إذن بكل التناقضات الخاصة بالقرن العشرين في مصر، وهذه التناقضات هي نفسها التي تؤثر على الراوية التي تتحدث لغتين وتنتقل بين ثقافتين. وترى المؤلفة أنها أرادت أن تؤكد على الموازنة بينها وبين فضاء "هليوبوليس": "إن هذا الحي له خطان

عَبْرًا حياتي كلها فهو حى بناه بارون بلجيكي للجاليات الأجنبية والأقباط والمسلمين الأغنياء^(١٣٠). ولكن تشكل فى الحقيقة رواية "هليوبوليس" بحثًا عن الهوية تقوم به الراوية بحثًا عن الهوية من خلال الفضاء الذى عاشت فيه طفولتها ومراهقتها. ومن خلال إعادة بناء هذا الفضاء فى النص، مستعينة فى الوقت نفسه باقتباسات عن تاريخ حى مصر الجديدة، تخلق الراوية بشكل عميق بين "أنا" السرد، والفضاء الذى تصفه. فتقوم الراوية/محركة الدمى هكذا بتحريك شخصياتها/الدمى، بما فى ذلك ميكي نفسها، وتعيد ترتيبها فى الفضاءات التى تبدو لها مناسبة لإعادة خلق فضاء طفولتها التى تحاول استرجاعها^(١٣١). ففى "هليوبوليس" تخوض الراوية فى هويتها وفى علاقتها بفضائها الأسمى، وليس للرواية أى ادعاءات أخرى، مما يفسر تصوير الفضاء مكتفيًا بحى واحد وعدم تناول المدينة كلها.

مكانة الراوية/الشخصية الرئيسية فى هذا النص، التى تقوم برحلة البحث عن الذات، والأهمية التى تتخذها الأشياء المنوطة بدور الحفاظ على ذاكرة حقبة زمنية بكاملها، وأخيرًا تصوير جزء واحد فقط من مجمل الفضاء الحضرى القاهرى، وهو حى هليوبوليس الذى يتم تقديمه بشكل مثالى كما لو كان يشكل فضاءً مستقلًا له هويته الخاصة، تتجنب الراوية وضعه فى تناقضات مع بقية فضاء المدينة : ها هى أهم استنتاجات هذا الجزء. ويبدو لنا أن هذه الأجزاء الثلاثة لا يمكن فصل بعضها عن بعض، فهيكل السرد لا يمكن فصله عن النظرة الخاصة التى تلقىها الراوية على فضاء هليوبوليس ولا عن المكانة المركزية التى تتخذها الأشياء فى السرد. ويبدو لنا بشكل عام أنه يمكن ربط اندماج الأنا المتكلم فى السرد والمكانة المهمة للأشياء فى الذاكرة الأدبية وتفتت الفضاء بتغيرات الفضاء الحضرى التى وصفناها فى مقدمتنا، وكذلك بوضع الكاتبة مى التلمسانى نفسها فى الحقل الأدبى الحالى.

الجزء السادس

"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف: مدن عِدَّة داخل المدينة نفسها

هناك تشابه كبير بين مسيرة ياسر عبد اللطيف ومسيرة مى التلمسانى، وذلك فى مجالين على الأقل، إلى جانب أنهما ينتميان إلى جيل كُتَّاب التسعينيات. فمثل التلمسانى وُلد ياسر عبد اللطيف فى إحدى ضواحي العاصمة الميسورة، فى المعادى سنة ١٩٦٩، ومنتها أكمل دراسته كلها فى مدارس فرانكوفونية. ولكن لا يتجاوز التشابه هذين المجالين؛ ففى حين أن أسرة التلمسانى هى أسرة فرنكوفونية تضع الثقافة على قائمة أولوياتها، نجد أن أسرة ياسر عبد اللطيف لا تولى نفس الاهتمام للثقافة وليست مهتمة بنفس الدرجة بالثقافة الغربية وأهله ليسوا من الفرنكوفونيين، فأبوه عمل مهندسا فى المصانع الحربية فى القطاع العام وهرب منه ليعمل فى القطاع الخاص ثم أمضى عشر سنوات فى المملكة العربية السعودية، مثلما فعل العديد من المصريين بعد فترة الانفتاح لتوفير مبلغ من المال وذلك من أجل إقامة مشروع صغير. ومن ناحية أخرى، فإن أصل ياسر عبد اللطيف النوبى يفرقه أيضا عن التلمسانى حتى إذا كان مولودا فى القاهرة وإذا كانت أسرته مستقرة فى العاصمة منذ جيلين، فأول شخص من العائلة استقر فى العاصمة هو جده لأبيه، وأبوه وُلد فى العاصمة. فلم يعيش ياسر عبد اللطيف قط فى النوبة ولم يعرف قرية أجداده قط، تلك القرية التى جرفتها المياه بعد إقامة السود المتتالية. لم يقم إلا بزيارة وحيدة إلى القرية الجديدة التى انتقل إليها أجداده، بالقرب من الأقصر، وذلك مع أصدقائه فى سن الثامنة عشرة. فحتى إذا كان من الممكن اعتباره مختلط الهوية ما بين قاهرية ونوبية فكونه لم يعيش

فى النوبة قط يُدخله بالرغم من ذلك فى إطار كُتَّاب المدينة حيث عاش فى فضاءات مختلفة. فعندما بلغ الثالثة من العمر، غادر مع عائلته الضاحية التى كان يعيش فيها:

كنا ساكنين فى الجزء الشمالى من المعادى على حدود الضاحية.
فيه حى جديد اتبنى هناك دلوقتى، اسمه حدائق المعادى. لما
جدى اتوفى سنة ١٩٧٢، عزلنا وسكنا فى بيته فى عابدين (١٢٢).

ولا تختلط عائلته كثيرا بالجالية النوبية فى القاهرة، سواء فى الضاحية أو فى المركز، حتى وإن كان الكثير من أقاربه يعيشون حياة "الجيتو" الصرف، فيندمج فى نسيج اجتماعى حضرى للغاية من حيث الاختلاط الثقافى بل والاجتماعى الذى يميزه.

"دخلت الابتدائى فى باب اللوق فى حى من الطبقة المتوسطة
القاهرة، ناس أصولهم من القاهرة، مش من الريف. (...) كانت
مدرسة كوزموبوليتانية. كان فيه فرانكفونيين كثير فى المدرسة،
وما كانوا بيدرسوا عربى. كان فيه أفارقة كثير، من السنغال،
من الكونغو، من جيبوتى، من باراجواى، وفى أولى ابتدائى، كان
فيه يهودى مصرى معنا فى الفصل" (١٢٣).

فيشكل العالم الثقافى الخاص بوسط البلد إذن عالما أليفا بالنسبة إلى
ياسر عبد اللطيف، وهو العالم الذى يكتشف منه جانبا آخر بعد ذلك بسنوات فى أثناء
دراسته فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة، وبعد تخرجه حيث "يتسكع" فى
المقاهى والبارات مع أصدقائه الكُتَّاب والمثقفين والفنانين، خصوصا فى بار "الحرية"
وفى مقهى "الندوة الثقافية" فى حى باب اللوق. ولكن هذا الانتماء إلى وسط البلد دائما
ما كان يمتزج بانتماؤه آخر هو انتماؤه إلى ضاحية المعادى حيث تستقر العائلة من
جديد فى أثناء مراهقة ياسر :

"أيامها كان كل الشباب من نفس الجيل [الذى عايشين فى
المعادى] يعرفوا بعض. ما يتهيأيش إنه لا زال على كدة

النهاردة. بالنسبة لى الفرق بين المدرستين يرمز للفرق بين
الحيين. مدرسة المعادى وسط موحد من الناحية الثقافية
والاجتماعية فى حين إن فى باب اللوق، كان فيه أولاد من مختلف
الأنساب الاجتماعية. (١٣٤)

يبدأ كتابة الشعر والقصص فى الجامعة. وإن كان قد عاصر المظاهرات ضد
حرب الخليج فإنه لم يخض تجربة الالتزام السياسى ولم ينتم إلى أى منظمة سياسية،
ويؤكد أنه كان لديه العديد من الأصدقاء من مختلف التيارات السياسية، يساريين
ووفديين وناصرين وإسلاميين". ينشر إنتاجه الأدبى الأول فى مجلتي "روز اليوسف"
و"الكتابة الأخرى" وفى الجريدة اللبنانية "الناقد"، ثم ينشر سنة ١٩٩٥ ديوانه الأول
تحت عنوان "ناس وأحجار". يعمل حالياً كاتباً برامج فى التلفزيون فى قناة نصف
خاصة منذ ١٩٩٨ وتم تعيينه فيها الآن بعد أن عمل لعدة سنوات فى مهن مختلفة فى
مجال الثقافة، فى دار الهلال الصحفية (١٩٩٥-١٩٩٦) وفى مجلة "الفن السابع"،
وظائف أخرى.

"قانون الوراثة" التى نُشرت سنة ٢٠٠٢ فى القاهرة فى دار نشر ميريت هى أول
رواية له. إنه نص قصير من تسعين صفحة منقسم إلى أربعة أجزاء إلى جانب ما أطلق
عليه الكاتب "المقدمات". وتشكل هذه الأجزاء الأربعة فى الحقيقة شرائح حياتية
مختلفة ولها استقلاليتها، فهى ليست منظمة حسب الترتيب الزمنى للأحداث وإن كان
هناك رابط بينها.

يقوم بهذا الربط نوبى شاب يحكى عن طفولته فى وسط القاهرة فى حى عابدين
ومراهقته فى ضاحية المعادى السكنية وتجربة المظاهرات ضد حرب الخليج سنة ١٩٩١
التي عاشها طالباً فى جامعة القاهرة، قسم الفلسفة. كل هذا بعد أن قدم للقارئ عالمه
فى المقدمات، فأبوه يعمل فى السعودية وهو يعيش بمفرده مع أمه وأخواته ويعيش
متسكعاً مع مجموعة من الأصدقاء فى حى المعادى حيث يسكن. ولكن هناك أجزاء
مهمة لهذه الرواية (الجزء الأول "الفاشيون"، والجزء الرابع "أحمد شاكر... أو ربيب

العائلة") تهتم فى الحقيقة بمسيرة أعضاء العائلة، جده وابن أخيه وقريبه أحمد شاكر، من مهاجرى الجيل الأول.

سنبدأ فى تحليل هذه الرواية من خلال طرح موضوع مدينة القاهرة فى الثلاثينيات كما عاصرها المهاجرون النوبيون، الجد أولا ثم ابن أخى الجد وأخيرا أحمد شاكر. فى الجزء الثانى نهتم بعلاقة الجيل الثالث، أى جيل الراوى ، بفضاء المدينة، ما بين وسط البلد فى أثناء الطفولة والضاحية فى أثناء المراهقة والجامعة والخروج عن فضاء المدينة. وفى الجزء الثالث والأخير نتحدث عما سُمّيناه "تاريخ اندماج ناجح فى فضاء المدينة" أولا من خلال تحليل العنوان ودلالته ثم الربط بين الوراثة والذاكرة فى علاقتهما بالفضاء.

١ - أهل البلدة القديمة، فى القاهرة

المدينة من وجهة نظر مهاجرين نوبيين من الجيل الأول

الجد: عقدة الخروج من الجيتو أو رغبة المدينة: أن تصبح أفنديا

إن شخصية الجد مبنية على تناقض رئيسى بين شقّى هويته الاجتماعية ؛ فهو نوبى وأفندى فى نفس الوقت.

إن هوية الجد تتضح أولا من خلال شكله، فملامحه هى نفس تلك الملامح النوبية والإفريقية التى يجدها ابنه فى شكله هو. شكله هذا هو الذى يحدد هويته ، ولكن هو أيضا الذى يميزه عن باقى سكان المدينة، فشكله يُظهره فوراً على أنه "الغريب" ، وفى نفس الوقت يماثله مع الجالية النوبية فى القاهرة. ولكن بالرغم من هويته النوبية فإن الجد لا يتماثل مع هذه الجالية ويحاول الخروج منها ، وهذا ما يسميه الراوى "عقدة الخروج من الجيتو" ، ولكى يحاول أن يندمج ويحل التناقض بين أصله وطموحه فى الاندماج فى المدينة الكبيرة يتمسك الجد بقيمه الدينية.

كان تدينه وسيلة للاندماج فى المجتمع الكبير الذى ظل فيه غريب
الوجه واللون (ص ٢٢).

وصل جد الراوى إلى القاهرة أثناء الحرب العالمية الأولى من أجل البحث عن عمل: "بدأ حياته العملية كبارمان فى أحد الأندية" (ص ٢٢). لا يتناسب هذا العمل مع ثقافة الجد، فهو حاصل على شهادة الابتدائية التى كانت تعطى له آنذاك الحق بأن يحمل لقب الأفندى بشكل تلقائى. وإلى جانب ذلك فهو رجل مثقف قرأ على سبيل المثال آخر ما كتب أحمد أمين فى ذلك الوقت، كتاب "فجر الإسلام" (ص ٢٢). يطلق عليه الراوى "البارمان المثقف البانس". وبعد ذلك يشير أيضا إلى الجد على أنه "الأفندى المتعلم الموظف" (ص ٨١)، فقد حصل على ما كان يحلم به من خلال عمله كموظف، فكان هناك باشا أكثر استنارة من الآخرين انبهر بثقافة هذا البارمان الذى سمعه يتحدث عن "فجر الإسلام" فعينه فى مقر الحزب الذى ينتمى إليه. ولكن الجد لا يتحرر من قلقه بعد تحقق حلمه :

"فبالرغم من الاستقرار الاجتماعى والرفاهية النسبية اللتين
حازهما بعد حصوله على تلك الوظيفة، إلا أنه كان يسقط بين
الحين والآخر فريسة لنوبات من الاكتئاب الغامض، لآيام تخف
بعدها حدة النوبة فتعاوده بشاشته المعتادة شيئا فشيئا. إلا أنه
فى أحد الأيام دخل فى نوبة مماثلة ولم يستطع أى شىء أن
يُخرجه منها وبالرغم من أنه بعد أيام استطاع أن يذهب إلى
العمل صامتا، ويعود صامتا، يفلق على نفسه باب غرفته وطالما
هو بالمنزل فهو محبوس فى غرفته لا يبارحها" (ص ٣٤).

إن هذه النوبات تعبر بشكل ملموس عن عدم اطمئنان هذه الشخصية وترمز إلى
تمزقها بين الجذور النوبية من ناحية واندماجها فى المدينة من ناحية أخرى.

ويموت الجد فى منتصف السبعينيات (ص ٨٨).

فتحى، ابن أخى جد الراوى: متعة المدينة

"هذا الشعور بالإمكانات المفتوحة، باللقاء المرتقب وبالحركة هو
العنصر الدائم لإحساسى بالمدينة" (١٣٥).

فتحى ابن أخى الجد ، وهو أقرب إنسان إلى قلبه وهو الذى معه سره (ص ٣٥).
وصل إلى القاهرة فى الوقت نفسه الذى وصل فيه الجد. لا يعانى فتحى من نفس
"عقدة الجيتو" التى يعانى منها عمه ولا يشاركه طموحاته الثقافية ، بل بالعكس إنه
ينطلق تماما فى حياة قاع المدينة ويشارك القاهريين فى حياتهم اليومية. يعمل فى
فندق فى شارع سليمان باشا (ص ٣٦) حيث يتعرف على فتاة إيطالية ويحبها. ففتحى
خرج إذن مرتين من الجيتو: مرة من خلال اندماجه فى فضاء مدينة القاهرة متجاوزا
بهذا الجيتو النبوى ، ومرة ثانية من خلال قصة الحب والعشق التى عاشها مع فتاة
أوروبية. كى يفسر سهولة الاندماج هذه فى فضاء المدينة يشير الراوى إلى طبيعة
فتحى الذى "يحب الحياة":

"انخرط فتحى كلية فى التيار الحسى للحياة، وخلال خمس
عشرة سنة كان قد خبر كل دروب الحياة التحتية للمدينة بشقيها
البلدى والأفرنجى" (ص ٣٦).

كما أنه يتردد على البارات الشعبية فى شارع فؤاد ناحية بولاق أبو العلا.
"هيام الرجل المطارد".

من فرط الغضب يقرر بلديات الفتاة الإيطالية الذين "تفوشوا فى المنفى" الانتقام
عندما يكتشفون قصتها الغرامية مع رجل أسود.

"أخذوا يجوبون القاهرة على ظهور دراجاتهم البخارية، مرتدين
قمصانهم السود بحثا عن فتحى، حتى داهموه جالسا يحتسى
الزبيب ببار من بارات شارع فؤاد" (ص ٣٧).

هذه نقطة البداية لمطاردة شرسة فى قاهرة نهاية الثلاثينيات:

"طارده بطول شارع فؤاد... وفى شارع السبتية الجديد..
ساقاه اللتان تسلق بهما النخل صبيا أسعفته أمام الدراجات
السريعة لأشبال المحور.. ضاع فتحنى عن أعينهم تماما فى
الأزقة المحيطة بميدان الملكة نازلى بناحية باب الحديد" (ص ٣٧).

حتى إذا كان قد بدأ هذه المعركة وهو يبدو خاسرا، فعددهم كبير وهو بمفرده،
وهم ينتقلون على الدراجات البخارية وهو يسير على قدميه، بالرغم من ذلك كله يخرج
فتحنى منتصرا من هذه المواجهة مع الشباب الطليان بفضل ملكة الفعل التى اكتسبها
من خلال تربيته النوبية - ساقيه السريعتين - ومعرفة اكتسبها منذ وصوله إلى
العاصمة وهى معرفته القوية بالجغرافيا القاهرية.

وفى هذا الجزء القصير إلى حد ما نرى المدينة من خلال عيون فتحنى:

(...) من خلال نظرة الرجل المطارد توجد المدينة بشكل أقوى،
تتكشف وتتشابك بشكل أفضل (١٣٦) .

إن شارع فؤاد وشارع السبتية والحوارى حول ميدان نازلى تتجسد وتتشابك من
خلال مسابقة فتحنى الهارب لأنه أسود ، فهو مجبر على مغادرة هذه المدينة (يذهب إلى
الإسكندرية ثم من هناك إلى رودس) مع أنها لم تكن مدينة عنيفة بل كانت مدينة يملك
مفاتيحها حيث كان قد نجح فى إيجاد عمل وأصدقاء وعشيقة وأماكن للمتعة.

ولكن عندما يقرر بعد ذلك بعدة سنوات أن يرجع إلى مصر يتجنب القاهرة
وتذكرياتها الأليمة ويرجع مباشرة إلى قريته فى النوبة فى وادى حلفا حيث يفتح محلا
للأدوات المنزلية ، ثم يجد نفسه بعد ذلك فى شرق السودان، فى خشم القرية بعد
الفيضان الذى نتج سنة ١٩٦٤ عن بناء السد العالى.

شاكر: فشل استراتيجية الاندماج فى فضاء المدينة

شاكر هو الشخصية النوبية الثالثة من الجيل الأول التى هاجرت إلى القاهرة ،
وهو قريب للجد. تعلّم فى الكتاب النوبى ولا يحمل شهادة الابتدائية مثل الجد وفتحنى،

وهو أيضا أكثر منهما فقراً ، يعمل "كساع" بأحد المصارف الصغيرة (ص ٨٠) ويعيش فى غرفة فى حى من الأحياء الشعبية فى المدينة ناحية بولاق أبو العلا. يتعرف فى القاهرة على طريقة صوفية ويتواكب تردده عليها مع بداية إهماله لنفسه ولعمله ولأسرته فيُفصل من العمل ويجبره الجد على العودة إلى القرية. ولكن العودة لا تخرجه من حالته المنفلقة، بل على العكس يخرج شاكر من النص بشكل مأساوى عندما يترك بيته ذات مساء وتراه زوجه يتوه فى الصحراء ولكنها تفشل فى اللحاق به.

خرج شاكر من البيت فى منتصف تلك الليلة وعبر التلة الصغيرة
واختفى عن عين سلطنة فى قلب الصحراء التى ابتلعتة فلم
يظهر بعد ذلك أبدا (ص ٨٦).

لم ينجح شاكر قط فى تجاوز الصدمة الأولى المرتبطة بالهجرة إلى العاصمة فيحاول أن ينقذ نفسه من خلال الاستعانة بالتوجهات الروحانية فيجد نفسه فى طريقة صوفية "هى على الأرجح جماعة باطنية من تلك الجماعات التى امتلأت بها جيوب القاهرة ما بين الحريين تمارس نشاطها السرى تحت ستار طريقة صوفية " (ص ٨٢).

بعد اختفاء شاكر وزواج امرأته مرة أخرى، يشعر جد الراوى أن من واجبه أن يتولى مسؤولية ابنهما الوحيد، أحمد شاكر. وتصور العلاقة بين هذا الابن والأسرة جيدا إشكالية القريب الفقير ، وتضع فى موضع المواجهة أسرة من أصل نوبى مندمجة اجتماعيا فى قضاء المدينة ، وفرداً أيضا من أصل نوبى ولكنه تائه لأنه ورث عن أبيه فشله فى بناء وجود اجتماعى فى المدينة، مما يبرر أننا نضع هذا الجزء عن شخصية أحمد شاكر فى الجزء الخاص بمهاجرى الجيل الأول. فمنذ البداية وأحمد شاكر ينقصه شيء :

إلا أن أحمد شاكر كان يقل عمرا عن أصغر أبناء جدى بحوالى
الخمس سنوات. فتعاون ذلك مع نفسية اليتيم التى تلبسها رغما
عنه، وبرغم النوايا الحسنة، على وضعه داخل تلك العائلة فى

مرتبة تقع فى منتصف المسافة بين الابن الأصغر والخادم (ص ٨٦).

إن هذا الوضع الملتبس والمخرج وكون أحمد درس فى مدرسة "أزهرية" وليس فى مدرسة "عادية" مثل أبناء الجد الآخرين حكم على مجرى حياته فعمل صبيّاً لدى أحد التّريزيّة ثم بدأ يتعلم المهنة فاستمر طوال حياته يعمل عند التّريزيّة بعد فترة عمله فى الصباح كموظف. والفضاءات والأحياء التى يتردد عليها تتماشى مع وضعه الاجتماعى، وهو وضع أصعب من وضع باقى أفراد العائلة، فمحل التّريزيّة الذى يعمل لديه يقع فى حى الباطنية، وهو الحى الفقير الذى يقع فى القاهرة الإسلامية وراء جامع الأزهر ، وهو مشهور كمركز لتجارة المخدرات فى العاصمة. وعندما يترك بيت العائلة يؤجر غرفة فى مكان خاص بطلبة الأقاليم: تكية محمد بك أبو دهب، والتى ستدرج فيما بعد ضمن الآثار التاريخية.

فى نهاية الرواية يقابله الراوى مصادفةً فى أحد مقاهى وسط البلد، حيث يجلس فى ركن يتميز بأن معظم رواده "من غربيى الأطوار" (ص ٨٩) .

فإذا كان وجود الراوى يبدو طبيعياً فى هذا المكان نظراً إلى سنّه - فهو طالب شاب ويكتب الشعر - فوجود أحمد شاكر فيه يثير الشفقة، فهو من ناحية أكبر سنّاً ولا يتناسب المكان مع وقار الموظفين ، النسبى تماماً ، ومن ناحية أخرى يبدو عليه أنه فقد متعة الحياة:

يأكل طبقاً من المكرونة المضافة إليها مكعبات الكبدة السوداء
المقلية فى الزيت. يأكل دون رغبة، كائنه يتزود لمواصلة السير
(ص ٨٩) .

يقوم بعد لحظة. كان الراوى قد تذكر شكله وقام بعد دقيقة بمحاولة اللحاق به؛ فهنا لم يعد فتحى هو المطارّد ولكن أحمد شاكر الذى لا يطارده الفاشيون هذه المرة، ولكن ذكرياته التى رآها مجسّدة فى ملامح الراوى. وفى حين أن المدينة كانت تظهر فى

عيون فتحى فى أثناء هروبه نراها هنا من خلال عيون الذى يطارد، أى الراوى، ونرى الرجل المطارد من الخلف:

“وعندما انحرفت فى شارع الألفى - كما خمنت أنه سيتوجه -
كان قد بلغ ميدان عرابى متوجها صوب التوفيقية. ورأيت ظهره
يبتعد فى الزحام، مسرعا فى مشيته على حافة الركض، يتلفت
خلفه كمطارد حقيقى” (ص ٩٠).

وفى هذا المشهد النهائى للرواية يرفض أحمد شاكر الابن أى تواصل مع الراوى
كما تؤكد على ذلك مارى تيريز عبد المسيح:

“وفى هروب أحمد شاكر من الشخصية الرئيسية عند تلاقيهما
صدفة فى المشهد الأخير دلالة على رفض التواصل، أو تعثره بين
الطرفين نتيجة للجهل باحتواء الأنا للآخر” (١٣٧).

تعبّر هذه الشخصيات الثلاث، الجد وفتحى وشاكر، عن ثلاث استراتيجيات
للاندماج فى فضاء المدينة، أى للخروج من الجيتو النوبى، فلم تختار أى من هذه
الشخصيات الثلاث استراتيجية البقاء فى قلب الجيتو النوبى، أو تحويل هذا الجيتو إلى
تكنة للانطلاق فى حياة المدينة الكبيرة.

من خلال التحاقه بطريقة صوفية كان يمكن لشاكر أن يكتشف عالما أكثر انفتاحا
ويكتشف أجزاء أخرى من المدينة، فالطريقة التى يصفها الراوى هى مختلطة ثقافيا
 واجتماعيا. وتنتهى هذه التجربة عنده على العكس بتأكيد ملامح شخصيته وعوائق
البداية التى كان يعانى منها عندما وصل من النوبة: إنه ينقلب أكثر فأكثر على ذاته،
فهو إذن قد فشل فى الاندماج فى نسيج المدينة.

أما فتحى فقد تبنى استراتيجية مختلفة تماما، استراتيجية الإقبال على المدينة
كلها مرة واحدة دون أى تحفظ، وحكاية الحب التى عاشها مع زميلته الإيطالية ترمز
جيدا إلى مسيرته، ففى هذه الحكاية ذاق فتحى حتى الذروة إمكانيات المدينة، كل ما لم

يكن ليعيشه إذا كان قد بقى فى قرينته فى النوبة؛ فهو يعيش مقابلة حقيقية مع الآخر من خلال علاقة مع امرأة مختلفة عنه من وجهتى نظر، أولا بسبب انتمائها إلى المدينة، وثانيا بسبب هويتها الثقافية الإيطالية: فهى ليست نوبية ، بل ليست مسلمة. وتشكل هذه التجربة ذروة تواصله مع المدينة وقاعها وحياتها الليلية ، ولكنها هى نفسها التى حولته إلى رجل مطارّد وأجبرته على ترك القاهرة وعلى المنفى فى الجزر والموانئ على ضفة البحر الأبيض المتوسط الأخرى وتركت عنده "آلم المدينة" ، هذا الذى لا يزول. لا يريد أن يراها ثانية، تلك المدينة التى أغلقت فى وجهه كل الأبواب. هنا نحن بصدد فشل فى الاندماج فى نسيج المدينة. ولكن هذه المرة ليس بسبب شخصية غير قادرة على الاندماج ولكن العكس، ففتحتى كان متقدما عما كان يمكن أن تتقبله المدينة فى الظرف السياسى آنذاك، فكان للشباب الإيطالى "امتيازات" تكفى لكى يفرضوا قانونهم دون عواقب ولأن يجبروا السود على الهجرة.

الوحيد الذى نجح فى تحقيق الاندماج الاجتماعى فى المدينة من شخصيات الجيل الأول هو جد الراوى ، حتى إن كان يعانى من هذه "النوبات من الاكتئاب الغامض". فهو قد نجح مرتين ، أولاً فى أن يخرج من النوبة، وثانيا فى الخروج من الجيتو النوبى، فلم تعد هويته النوبية هى فقط التى تميزه وإنما أيضا مميزات أخرى يتقاسمها مع أفراد آخرين من أصل قاهرى، فهو قد أصبح أفنديا وموظفاً.

نريد من خلال تحليل هذه المسيرات المختلفة إلى حد كبير التساؤل بشكل أوسع حول تمثيل هذين الفضاءين فى الرواية: فضاء النوبة من ناحية، وفضاء القاهرة من ناحية أخرى، هل هما موضوعا صدام ومواجهة، أم أنهما - على عكس ذلك - يتكاملان بشكل أو بآخر؟

النوبة فى مواجهة القاهرة؟

بلاد النوبة

إن النوبة موجودة فى النص من خلال مناقشات مهاجريها فى القاهرة و أيضا كفضاء فى حد ذاته، فضاء يشكل إطارا لتطورات السرد وإن كان ذلك بشكل هامشى، ولكنه أولاً فضاء يمكن تعريفه من خلال التغيرات المتتالية التى طالته.

فلا يكتفى الراوى بتسمية "النوبة" العامة للإشارة إلى هذا الفضاء ، ولكنه يستخدم تسميات أخرى مثل "قرى الجنوب البعيدة" (ص٧٩)، "قرى النوبة"، "البلد القديمة". ولا تُستخدم هذه التسميات دائما للإشارة إلى فضاء النوبة ككل ولكن أيضا للإشارة إلى فضاءات بعينها أو لحظات معينة من تاريخ النوبة ، فيشير مثلا تعبير "البلد القديمة" إلى القرية التى كانت تعيش فيها عائلة الراوى قبل الهجرة الإجبارية بسبب المياه التى غمرت هذه المنطقة منذ بداية القرن. ولكن يبدو لنا أن من المهم هنا تحليل جميع هذه التسميات.

تظهر عدة صفات لهذه التسميات: الريفية (قرى) والقدم (القديمة) والمسافة (البعيدة)، وكونها توجد فى الجنوب (الجنوب). وتتناقض كل هذه الصفات مع تلك التى قد نستخدمها لوصف مدينة القاهرة: الريفية/الحضرية، القدم/الحداثة، المسافة/القرب (من وجهة نظر الراوى)، جنوب/شمال. إن الاستخدام المتكرر لهذه السمات يؤكد على الفرق بين النوبة والقاهرة، كما يؤكد على آخرية فضاء النوبة ويعطى له فى نفس الوقت هذه الهالة التى يتخذها المكان المختلف البعيد l'Ailleurs الغامض.

يوصف فضاء النوبة مرتين فى النص، المرة الأولى بشكل مختصر جدا عند الإشارة إلى عودة فتحى النهائية إلى بلد الأجداد:

وبالفعل سافر فتحى إلى وادى حلفا، وافتتح دكانه، وتزوج من إحدى بنات خؤولته، وأنجب ولدا وفتاة، وبقي هناك حتى عام ١٩٦١ عندما غمرت مياه السد العالى مدينة وادى حلفا بأسرها،

فماضطر للنزوح جنوباً مرة أخرى مع من نزحوا... إلى خشم القرية بشرق السودان" (ص ٣٨).

إن استخدام اسم مدينة وادى حلفا، المدينة المصرية فى النوبة، يعطى ثقلاً مختلفاً لفضاء النوبة. إن المكان الآخر الوحيد الذى يوصف بتفصيلات أكثر هو فى صعيد مصر وليس فى النوبة ، ولكن يبدو أن من الممكن استيعابه فى فضاء النوبة بمعناه الواسع فى النص من خلال فكرة أنها قرية أغلب سكانها من المهاجرين النوبيين الهاربين من موجات المياه المتتالية. هى "عزبة الطود" من أعمال الأقصر وإلى الجنوب منها فى منتصف المسافة بينها وبين مدينة "إسنا" (ص ٨٤) ، فأولاً مصطلح "عزبة" يشير إلى أنها قرية صغيرة. وفى عدة مرات فى النص يشار إلى القرية فقط من خلال مصطلح "الطود" الذى يعنى "الجبلى". والجبال العالية تشكل فعلاً جزءاً من عناصر طبيعة هذه القرية، إلى جانب "زراعات القصب الممتدة" (ص ٨٤) ، حتى إذا كان النيل يوجد على مسافة نحو كيلومتر من مساكن القرية التى تحاصرها الصحراء. يستخدم السكان مصابيح غازية ؛ فلم تكن الكهرباء قد وصلت فى ذاك الحين إلى قرى صعيد مصر، قبل بناء السد العالى الذى غمرت مياهه أراضي النوبة كلها تقريباً.

ليس هناك نص أدبى يتناول موضوع النوبة دون أن يتطرق فى لحظة أو أخرى إلى موضوع غمر المياه الذى لا يمكن خلطه بظاهرة الفيضانات الطبيعية والتى أثرت على تاريخ هذا الإقليم المصرى بسبب إقامة السدود المتتالية على النيل منذ أوائل القرن العشرين. ولا تشكل رواية "قانون الوراثة" استثناءً من هذه القاعدة ، فهناك عدة إشارات إلى غمر المياه فى النص، وقعت هذه الظاهرة حسب الترتيب الزمنى للأحداث عند ارتفاع مستوى المياه فى خزان أسوان الذى أدى إلى نقل سكان "البلدة القديمة" إلى عزبة الطود. لا يعطى النص تاريخاً دقيقاً لهذا "الانتقال" ولكنه يشير إلى أنه حدث فى زمن أهل جد الراوى :

"كانت الحكومة قد عوضت أهالى القرية التى انحدر منها جدى،
والتي طمرتها مياه تعلية خزان أسوان، بأراضٍ تقع فى زمام

عزبة "الطود" من أعمال الأقصر وإلى الجنوب منها فى منتصف المسافة بينها وبين مدينة "إسنا". وأبتنى جدى بيتا على جزء من نصيبه فى الأرض يجاور ريو مرتفعة من صعد عليها أشرف على زراعات القصب الممتدة، والنيل الذى يبعد مسافة كيلومتر عن بيوت العزبة بخلاف البلد القديمة حيث كانت البيوت تطل مباشرة على النهر. وفى الألق الغرى فيما وراء النهر تلوح جبال "القرنة عالية" (ص ٨٤).

الغمر الثانى للمياه الذى يشير إليه النص يقع عندما يطمر بناء السد العالى فى الستينيات أغلب قرى النوبة ومدنها.

وعند كل مرة تعيد هذه المياه تشكيل مناظر النوبة وتجبر سكانها على الانتقال إلى الجنوب (كما هو الحال بالنسبة إلى فتحى الذى سيُجبر على الالتحاق بشرق السودان) أو الشمال. هذه الانتقالات الإجبارية للسكان من مكان إلى آخر يشار إليها بمصطلح "التهجير" من الأصل (هـ - ج - ر) ، وهنا يشير استخدام وزن "تفعيل" إلى طبيعة هذه العملية الإجبارية "أجبره على الهجرة". يشير النص بالذات إلى تهجير الثلاثينيات ويشير إلى مكان الوصول بتعبير: "المهجر الجديد".

"جاء شاكر إلى القاهرة فى ثلاثينات القرن، بعد التهجير وارتحال الأهل إلى المهجر الجديد الذى لم يجد لنفسه مكانا فيه" (ص ٧٩).

يمكننا أن نستنتج عدة عناصر من هذا الجزء: العنصر الأول هو أن هناك بالفعل تناقضاً فى النص بين فضاء النوبة وفضاء القاهرة كما أشرنا فى الجزء الخاص بالمسميات المختلفة لفضاء النوبة. ولكن لا بد من تخفيف حدة هذا التناقض من خلال ملاحظتين، الأولى هى أن وجود فضاء النوبة الملموس فى النص - من خلال وصف دقيق مثلاً - هو وجود هامشٍ، وبالتالى ليس لهذا الفضاء أهمية كافية كي يشكل أقطاباً فى تناقض مركزى فى الرواية. والثانى هو أن فضاء النوبة نفسه تمزقه

عدة تناقضات أهمها التناقض بين النوبة القديمة، وهو فضاء يحن إليه الناس ويحلمون به أكثر مما يعرفونه فعليا، و"أماكن الهجرة الجديدة"، فطبيعة فضاء النوبة المتباينة تجعل من الصعب وضعه فى تناقض مع فضاء القاهرة. ولكن مع ذلك، التناقضات موجودة.

وفضاء القاهرة له أيضا تبايناته فى النص ، وسنتناول فى هذا الجزء القاهرة بداية القرن العشرين كما عرفها جيل المهاجرين النوبيين الأول، وذلك فى ثلاث مراحل: الوصول إلى المدينة، والجيتو النوبى ، واستراتيجيات الاندماج المختلفة.

لا يصف النص لحظة الوصول إلى المدينة ، فصدمة المواجهة الأولى التى تعيشها الشخصيات الثلاث مع عالم المدينة فى "قانون الوراثة" تذوب فى حكاية مسيرة الرجال الثلاثة خلافا لما حللناه فى نصوص أخرى تجعل من التناقض بين الفضاء الريفى والحضرى المحور الرئيسى، على غرار "النداهة" ليوسف إدريس.

ومن ناحية أخرى فإن أسباب الهجرة إلى المدينة هنا ليست من تلك الأسباب التى تضع الشخصيات منذ البداية فى عملية مواجهة مع العاصمة، فالجد وفتحى يذهبان إلى القاهرة لتكملة دراستهما بعد أن حصلتا على شهادة الابتدائية وليس بسبب فقر مدقع ورغم كونهما غير قادرين فى النهاية على تحقيق هدفهما وإجبارهما على التخلّى عن الدراسة:

"نزحنا لاستكمال التعليم بالأساس، فأخذتُهما تصاريِف الحياة فى المدينة التى كانت تشهد تحولا عنيفا آنذاك فانصرفا عن التعليم النظامى - إن طوعا أو اضطرارا - إلى سوق العمل، وتقلبا فى العديد من المهن الصغيرة التى كانت تتاح بالقاهرة لمهاجرى النوبة آنذاك" (ص ٣٥).

أما عن الجيتو النوبى، فلم يوصف فى النص ولم تنتم أى شخصية من شخصيات الرواية إليه بشكل كامل، إلا أن له وجوداً ملموساً فى الرواية مما يلقي الضوء على انقسام فضاء القاهرة فى ذلك الزمن إلى فضاءات فرعية منظمّة حسب الجاليات

المختلفة. وتُستخدم الإشارة إلى مفهوم الجيتو النوبى باستمرار كمفهوم منفرد، مفهوم سلبي ، عندما يشرح الراوى مثلا أن الشخصيات رفضت أن تعيش فى هذا الإطار أو خرجت منه ، أو عندما يستخدم تعبير "عقدة الجيتو" لتفسير تدين الجد على أنه "كان وسيلة للاندماج فى المجتمع الكبير الذى ظل فيه غريب الوجه واللون (...). إلا أن هذا التفسير الاجتماعى المستند إلى ما عُرف بعقدة الخروج من الجيتو قد يكون ظالما بعض الشيء" (ص ٣٣-٣٤).

إن استراتيجيات اندماج الأجيال الثلاثة فى فضاء القاهرة الحضرى تتشابه فى اختيارها الخروج من الجيتو النوبى بغض النظر عن النتيجة، والوحيد الذى نجح فى اندماجه الاجتماعى هو الجد. فمغامرة فتحى الالتحامية بـ "قاع" المدينة هى مؤقتة، ولا يجد شاكر فى الطريقة الصوفية التى التحق بها سنداً كى يمتلك مفاتيح الحياة المهنية والاجتماعية فى القاهرة، فالجد هو الوحيد الذى فقد أحفاده المستقرون فى العاصمة الرابط بالأراضى النوبية الأصلية.

إن القاهرة بداية القرن العشرين هى مدينة ليس من السهل الاندماج فيها بالنسبة إلى هؤلاء الذين نزحوا من الجنوب، وهى المدينة المقسمة اجتماعيا وثقافيا بشكل صارم، هى مدينة عنيفة. إلى جانب وصف الراوى الذى يندد بشكل واضح بهذا العنف، إلى جانب الإشارة الدائمة للجيتو النوبى التى تذكر القارئ باستمرار بتقسيم المدينة بين عدة فضاءات اجتماعية أو جاليات، إلى جانب كل هذا فإن مسيرة الشخصيات هى التى تدلنا فعليا على طبيعة المدينة غير المتسامحة، وعلى صعوبة الاندماج بالنسبة إلى الغريب. ولكن بالرغم من هذه العناصر الثلاثة فإن غياب المواجهة الملموسة مع المدينة ولا سيما غياب صدمة الوصول الأولى، تخفف الثنائية ما بين فضاء القاهرة وفضاء النوبة، وهو ما يؤكد وصف فضاء القاهرة من خلال عيون الجيل الثالث وهو جيل الراوى.

٢- الجيل الثالث: الثنائية بين الضاحية والمركز

إن هناك شخصية واحدة مهمة فى النص تنتمى إلى الجيل الثالث: الراوى. نجد هذا الراوى فى فضاءات حضرية مختلفة: وسط البلد، ضاحية المعادى، جامعة القاهرة، بالإضافة إلى يوم رحلة خارج المدينة فى العين السخنة.

قلب المدينة: شاعرية التنوع

يستخدم الراوى مصطلح "قلب المدينة" (ص٢٤) أو "المدينة" (ص٢٤) للإشارة إلى وسط البلد. ينطوى المصطلح الأول فى حد ذاته على تفريق بين المركز والضواحي. إن استخدام مصطلح القلب بدلا من المصطلح الأكثر انتشارا "الوسط" يجعل من وسط المدينة شيئا أكبر وأهم من مجرد مركز جغرافى. فالقلب هو فى علم الأحياء العضو الذى يضخ الحياة، وهو أيضا المكان الذى تنبع منه المشاعر. فتدل هذه التسمية على تمسك الراوى بقلب المدينة هذا. والمصطلح الثانى "المدينة" أشبه - هنا - بمعنى خاطئ لأنه مستخدم للإشارة إلى وسط المدينة فقط الذى لا يشكّل فى النهاية إلا جزءاً من أجزاء المدينة، وكأننا يرفض الراوى أن يطلق صفة الحضرية على الضواحي، وكأن الوسط فقط هو الجدير بهذه التسمية.

نجد هذا المركز موجودا بشكل أساسى عندما يتذكر الراوى طفولته : كان يسكن فى ذلك الحين حى عابدين حيث تعرّف أيضا لأول مرة على الثقافة الشعبية وحيث كان يذهب إلى الحضانة ثم إلى مدرسة باب اللوق. وعندما أصبح طالبا كان يتردد على مقاهى هذا المركز، وهى مكان لقاء المثقفين، وأيضاً مكان للتأمل.

مركز أو وسط الطفولة

توصف الحضانة فى النص من خلال ذكريات الراوى لها. وتنتمى مميزاتها إلى تلك التى تربطها التصورات المسبقة بالطفولة، فاللون الوردى هو الذى يهيمن (يستخدم

المصطلح مرتين فى الوصف، مرة لوصف اللون ومرة لوصف العالم الذى كان يتحرك فيه الأطفال) ، وتستخدم صفة "صغير" خمس مرات فى هذا الجزء. بالرغم من أن الحضانة فى وسط البلد فى حى باب اللوق فإن هناك عناصر قريبة، بيئة شبه ريفية موجودة فى ذكريات الراوى للمكان، فكان هناك رمل فى الحوش وفسقية ماء صغيرة وأوراق لوتس وضفادع وبوابة خشبية :

"ذلك المبنى المقرب لدار الحضانة كان على عهد طفولتى الأولى، مطليا باللون الوردى، فناؤه الصغير الملبط بالفسيفساء يطل على الفناء الرملى للمدرسة الكبيرة خلال حديقة صغيرة ذات بوابة خشبية رقيقة تفصل ما بينهما. وأبواب الفصول الصغيرة التى اصطفّت حول ذلك الفناء الملبط، كانت لها أيضا أقواس مدببة. مفردات ذلك العالم الوردى غلفت طفولتى بما يشبه الحلم: فسقية الماء الصغيرة التى تطفو على سطحها أوراق اللوتس، وكانت بعض الضفادع تقف على أوراق النبات المائى العريضة، فنداعبها بحذر بأقعر شجر نمسكها بأيدينا، مسرح العرائس الصغير الذى كان تقدم عليه مدام جورجيت بعض عروض القراجوز ناطقة بالفرنسية" (ص ٢٥-٢٦).

وحين يحكى مرة أخرى ذكريات الطفولة لديه يصف الراوى « مولداً » كان يحضره مع أمه وهو صغير، فى إحدى حوارى وسط المدينة فى شارع البلاسقة، وهناك نجد كل مكونات المولد الشعبى : المراجيح والمفرقات والسرايدات. ومن أبرز المشاعر التى يعيشها الراوى تجاه هذا الفضاء العنف الناتج عن المواجهة مع الكشك الأحمر للمطاهر ، وهى المواجهة التى تشكل صدمة تعليمية choc Initiatique والتى يهيمن عليها اللون الأحمر :

"وكان ذلك الشيء الفريد الذى شاهدته من موقعى المنخفض الذى يصل إلى ركبة أمى هو كشك أحمر اللون، يطل من شبابه

رجل له لحية كبيرة، يمسك بيده آلة حادة تشبه موسى الحلاق،
ويمسحها بقطنة يمسكها بأصابع يده الأخرى.

تشبثت أكثر بيد أمي، وسألتها عما يفعل ذلك الرجل، أجابت
بأنما اكتراث: أنه المطاهر. كل ما رأيته بعد ذلك اصطبغ باللون
الأحمر: نيران المفرقات، والسرادات، والأضواء الراحشة،
والدما، الدماء التي أخذت تنزف في مخيلتي" (ص ٢٨-٢٩).

اللون الأحمر مرتبط هنا بالدم، والاثنتان مرتبطان في النص بفضاء بعينه هو
فضاء المولد الذي كان موقعه شارع البلاسقة. ويشكل هذا الشارع في الحقيقة فضاءً
فرعياً في قلب فضاء وسط البلد الأوسع، ويتميز بمشاعر أكثر عنفاً على مستويين،
على المستوى البصري هناك اللون الأحمر الدامي، ولكن أيضاً "الأضواء المرتجفة"
ونيران المفرقات. وعلى المستوى السمعي هناك صوت "المفرقات" التي يفجرها الأطفال.

في هذه الحارة الشعبية تستوقف الراوي أيضاً حكاية أحد سكانها الأسطوريين،
حكاية حنا بن سعد الله بائع الجاز، الذي لم يكن يعرفه ولكن سمع عنه :

"سمعت أن حنا ضاجع معظم نساء الحارة في وقته (...). كان
قصيراً نحيلاً ممصوص الوجه في عصر كان يقاس فيه الجمال
بالرطل قبل دخول وحدات القياس الفرنسية في المعايير والجنس،
يرتدى ملابس ملوثة دائماً بالكبروسين من جراء عمله في محل
أبيه، إضافة إلى ذلك كان مسيحياً" (ص ٢٩).

يتخذ حنا أهمية خاصة في السرد لأنه الشخصية الوحيدة في هذه الحارة التي
يصفها الراوي بهذا الكم من التفاصيل، فبطريقة أو بأخرى، يجمع السمات
المتناثرة لدى سكان الحارة أو في الحارة نفسها، فهو قصير ونحيل ورائحته مرتبطة
بعمله، وهذه الرائحة ليست طيبة، وهو مهمش بسبب انتمائه الديني. هنا نجد أن هناك
تناقضاً بين كل هذه المميزات المنفردة وكونه "ضاجع معظم نساء الحارة". إن قدرة
"كازانوفيا البلاسقة" - كما يطلق عليه الراوي - على مغازلة نساء الحي بغض النظر

عن حواجز الطبقة والدين تظهر وكأنها ما يصفه الراوى بشكل غير مباشر على أنه روح وسط البلد: شكل من أشكال المرونة فى التعامل مع كل الحواجز الاجتماعية والثقافية والدينية.

فحتى إذا كان شارع البلاسقة الذى يعيش فيه حنا يبدو وكأنه عالم مغلق على ذاته ومنفصل عن باقى وسط البلد وتربطه تقاليده بأحياء القاهرة الشعبية، فهو فى النهاية ينتمى إلى فضاء وسط البلد مما يؤكد مرة أخرى على أن هذا الفضاء ليس فضاءً موحدًا لا على المستوى الاجتماعى ولا على المستوى الثقافى. الراوى الذى ينتمى إلى البرجوازية المتوسطة عاش إذن فى طفولته إمكانية الانتقال من فضاء إلى آخر، من وسط اجتماعى وثقافى إلى آخر دون حواجز، كما يحدث فى مدرسته.

مدرسة باب اللوق متعددة الثقافات

من ضمن كل مميزات المدرسة التى كان يتردد عليها فى باب اللوق هناك صفة يتذكرها الراوى بحنين وهى أنها مدرسة مختلطة على المستوى الثقافى:

"فالمدرسة الفرنسية القديمة بباب اللوق كانت مدرسة متعددة الجنسيات، إذ كانت تستقطب أبناء الجاليات الفرنكوفونية من مغاربة وأفارقة إلى جانب طلابها المصريين من مختلف أنحاء القاهرة، فاختلطت فيها اللهجات وألوان الوجوه والثقافات" (ص ٣٩).

سمحت مدرسة المركز إذن بالنسبة إلى الراوى باكتشاف أولى لثقافات مختلفة. ومن خلال هذه المدرسة سافر بشكل ما فى العالم دون أن يخرج من فضاء مصر أو حتى من القاهرة.

وعندما أصبح طالبا استمر الراوى فى التردد على مركز المدينة، يصف ميدان التحرير تفصيليا حيث يخرج من المترو ويدخل فى المدينة.

"أخرج من نفق المترو، من فوهة تطل على أشهر أرصفة القاهرة،
ذلك الرصيف الذى يقع به مقهى "على بابا" وكافيتريا "زد" وبائع
الجرائد الشهير.

وفى كل مرة أتدلى من المعادى إلى قلب المدينة أختار فوهة
مختلفة للنفق أخرج منها، مدخلاً مختلفاً للمدينة فى كل مرة".
(ص ٢٤).

عندما أصبح طالبا يتردد الراوى قبل كل شىء على مقاهى وسط البلد التى تشكل
أماكن لقاء بالنسبة إلى المثقفين: مقهى الحرية (ص ٤٢) أو مقهى ركس شارع عماد
الدين حيث يقابل مصادفةً أحمد شاكر. وفى هذين المشهدين نجد الراوى وحيدا يتأمل
أو يحاول أن يكتب ؛ فهو شاعر. ولكن كونه جالسا بمفرده لا يغير شيئا من دلالة هذه
الفضاءات الاجتماعية، فهى فضاءات مختلطة ثقافيا، فضاءات بقيت فيها إمكانية لقاء
الآخر مفتوحة دوما، الآخر الهامشى أو الآخر الغريب. هنا أيضا نجد أن الفضاءات
التي يتردد عليها الراوى فى وسط البلد ليست فضاءات تهمش الآخر، أو فضاءات
موحدة ثقافيا، بل هى فضاءات مختلطة تحافظ على إمكانية اللقاء.

عندما يزور فضاء طفولته، الحضانة ، يجد الراوى/الشخصية المركزية نفسه فى
مواجهة التغيرات التى لحقت بهذا الفضاء. ويضع الفضاء كما يتذكره فى تناقض
واضح مع الفضاء نفسه كما أصبح بالفعل. ففى ذكريات الراوى كانت الحضانة
والأماكن حولها وردية اللون، أما الآن فقد تغيرت الأشياء:

"البنى الذى كان ورديا صار الآن رماديا، لا بفعل الزمن، إنما
بفعل نقاش حاذق انتقى له لون الطلاء المناسب كى أقف الآن بعد

عشرين عاما أتأمل طفولتى الأولى (...) لعله من الأنسب للأيام
القادمة أن يكون أسود، وأن تُطلى شبائيكه وأبوابه ذات الأقواس
المديبة بالأحمر لتتناسب مع مطاعم الوجبات الجاهزة الأمريكية
المقابلة له على الرصيف الآخر" (ص ٢٩).

هناك عدة إشارات ساخرة فى هذا الجزء إحداها مرتبطة بلون مبنى الحضانة
الذى سيكون مجبراً على التكيف مع لون "مطاعم الوجبات الجاهزة الأمريكية"
وليس العكس. هذه السخرية هى التى تكشف طبيعة هذه المطاعم الدخيلة على هذا
الفضاء الذى كان قبل ذلك أليفاً، كما يؤكدُه نقد الراوى لهذه البنايات الجديدة
ومعارضته لها. فهذه المطاعم غيرت أولاً معالم المدينة، وكسرت تناسقها على المستوى
البصرى، بالذات فيما يخص الألوان. فضلاً عن ذلك، فإنها وُجِدَتْ بشكل مفاجئ
وسريع إلى درجة أن البنايات المجاورة لا بد وأن تتكيف معها وليس العكس.
فإدخال هذا العنصر الغريب عن فضاء وسط البلد هو ما قد يؤدى إلى توحيد هذا
الفضاء، وإن كان هذا يبدو متناقضاً. الحى الذى طالما كان متناسقاً دون أن يكون
موحداً، أُجبر فجأة على الخضوع لقواعد لعبة الألوان، وهى القواعد التى تُفرض فى
أماكن مختلفة فى العالم والتى قد تُفقد فضاء وسط البلد خصوصيته وشاعريته
المرتبطتين، كما أشرنا سابقاً، بهذا الاختلاط المتناسق الذى يتناقض مع ضاحية
المعادى كما يصفها النص.

المعادى، فضاء المراهقة: هل هو جيتو؟

هناك جزآن فى النص يتناولان فضاء المعادى ، أو بمعنى أدق جزء ونصف:
الثالث أى "جدول اللامعقول أو المعادى صيف ٨٨" ، وأيضاً جزء من "المقدمات" ، وجزء
من الجزء الأول "الفاشيون".

المعادى ، الضاحية

إن حى المعادى غالبا ما يتم تناوله فى النص من خلال المفردات التى تدل على نوع الفضاء الذى يمكننا أن نصنف به المعادى، أى الضاحية ، فلا يظهر اسم الضاحية إلا فى الصفحة ٢٤ فيؤكد النص على المميزات التى تقرب المعادى من الضواحي الأخرى وليس بالضرورة على المميزات الفريدة لهذه الضاحية بالذات. فيضع هذا الاختيار أيضاً حى المعادى فى مواجهة "قلب المدينة" بشكل واضح.

بين الحضرى والريفى

فى وصف ضاحية المعادى تظهر عناصر تربطها بشكل عام بعالم ريفى أكثر مما هو حضرى مثل الظلام والصمت والوجود السمعى أو البصرى للحيوانات أو لمختلف أنواع الشجر:

"وقع الصمت عنيف بعد الموسيقى العنيفة.. لحظات تمر حتى
نتبين صرير الجنادب ونقيق الضفادع. كان الشارع غارقاً فى
ظلامه، والفوانيس الكابية تزيده غموضاً وقد امتد أمامنا صامتاً
يحيطه جلال الدير ومعهد اللاهوت اللذان يطران جانبيه
بأسوارهما المنيفة وصفاً أشجار السرو والكافور اللذان يوازيان
الأسوار." (ص٧٤-٧٥)

"صرير الجنادب ونقيق الضفادع" و"صفاً أشجار السرو والكافور" عنصران ينتميان إلى عالم حسى ريفى ، ولكن هناك عوالم أخرى تذكرنا بالعالم الحضرى: الشارع حتى إذا كان دامس الظلام، "الدير ومعهد اللاهوت" ، فيقع هذا المشهد بالتالى ما بين العالم الريفى والحضرى ، وقد يحدث فى مدينة صغيرة فى المحافظات ، فلا شئ على الإطلاق - فى هذا الجزء - يدلنا على أننا فى إحدى ضواحي العاصمة.

يمكننا أن نتبين إشارات أخرى إلى طبيعة ضاحية المعادى شبه الحضرية semi-urban، من ضمنها المشهد حول حادثة الشابين في السيارة. عندما يسمع الأصدقاء الستة فجأة صرخة امرأة، ويذهبون للاستفسار، فيكتشفون أن عسكرياً فاجأ شاباً وفتاة يمارسان الجنس في سيارة أمام الدير ويهددهما بأن يسلمهما لدورية البوليس القادمة. يتدخل الشباب لدى الشرطى كى يطلق الشابين فيقبل، بعد أن أشار إلى أنه يفعل ذلك "من أجل خاطر" الشباب (ص٧٦). يسمح لنا هذا المشهد باستنتاج عدة أشياء ، أولها أن هذين الشابين يبدو أنهما ذهبا إلى المعادى بشكل مبنئ على ترتيب مسبق كى ينعزلا (وتصرف الشاب غير المهذب عندما ينطلق فجأة دون أن يشكر الشباب الستة الذين أخرجوهما من ورطة مع العسكري وكونهما لا يعرفان العسكري يدل على أنه لا يسكن هذا الحى) ، فيمكننا أن نستنتج من هذا كله كونهما يعلمان أنهما سيعثران فى المعادى على "أماكن مأمونة"، أى أماكن تتميز بالصمت والظلام، وهما ميزتان أقرب إلى العالم الريفى منهما إلى العالم الحضرى. وهناك أيضا عناصر متشابهة فى العلاقات التى تربط مجموعة الشباب الستة والعسكرى والعلاقات الاجتماعية فى الأوساط الريفية، فهم يعرف بعضهم بعضاً ولا يعيشون فى عدم الاكتراث بالآخر الذى يميز بشكل عام العلاقات الإنسانية فى المدن الكبيرة.

إن استخدام الدراجات كوسيلة تنقل هى أيضا من مميزات الأوساط شبه الحضرية، ونجد أن الدراجات ترتبط بشكل واضح فى النص بفضاء المعادى:

"إلا أنى سرعان ما كونت عالما جديدا فى الحى الجديد، أضيفت إلى مفرداته مستجدات تخص المعادى، كالدراجة مثلا: أمنية لطفل قلب المدينة لا تتحقق إلا فى الضواحي. كان الحى كله يركبها، وكان من المعتاد أن ترى السيدات فى منتصف العمر ذاهبات إلى سوق الخضار على متون دراجاتهن الرشيقة ذات السلال الأمامية" (ص٣٩).

إن المسافات داخل الحى أكثر إنسانية والإيقاع ليس حضريا ولا سريعا بنفس الدرجة، مما يسمح للسكان أن يتسوقوا على أقدامهم أو أن يستخدموا الدراجات:

"إن الضاحية الشعبية faubourg مليئة بصبيان الورش وبالأطفال وبالقنات اللاتي ينتقلن على دراجاتهن، ليست دراجات تُستخدم بالضرورة للذهاب إلى العمل بل دراجات تُستخدم للتسكع ثم الراحة ثم الانطلاق من جديد. إن الضاحية ليست فى عجلة من أمرها، إنه مكان التسكع فى مواجهة المدينة حيث الاستعجال وفى مواجهة الريف حيث العمل البطيء الذى لا ينقطع أبدا" (١٣٨).

إن فضاء المعادى ليس ضاحية شعبية بمعنى "الفوبورج" الفرنسى الذى هو مفهوم دقيق يدل على الأحياء العمالية الباريسية الهامشية فى لحظة من لحظات تاريخ العاصمة الفرنسية، ولكن يمكن تشابه هذا الفضاء مع الضاحية السكنية banlieue résidentielle حتى إذا كانت القرى الأصلية والوحدات السكنية الأكثر تواضعا تجعلنا نجد بها أيضا سمات خاصة بالضاحية الشعبية. فيمكن تطبيق إحدى الصفات الخاصة بالضواحي الشعبية مثلما يصفها بيار سانسو فى كتابه "شاعرية المدينة" وليس فقط فيما يخص استخدام الدراجات :

"(...) إذا كانت الضواحي الشعبية التى نتحدث عنها الآن عرفت كيف تحافظ على استقلاليتها، فهذا مرتبط بأنها لم تكن تشكل جزءا من المدينة أصلا. هى أحيانا قرى بلغها مد المدينة. سنجد فى هذه الحالات خلطا عجيبا بين الطابع الحضرى والريفى. لا يكفى أن نلاحظ أن هذه الضواحي تقع خارج المدينة، لا بد أن نقول إنها تمثل كل ما هو يتناقض مع المدينة: الريف والحيوانات الحرة والاستيقاظ المبكر مع نداء الديك" (١٣٩).

الروابط بين فضاء المعادى وياقي المدينة

إذا كان فضاء المعادى يختلف بل ويتناقض بشكل واضح فى النص مع فضاء وسط البلد، فإنه ليس معزولا عنه. فيصف النص وسائل المواصلات بشكل تفصيلي. يقوم الراوى وأحد أصدقائه بزيارات منتظمة لإحدى الغرز التى تقع فى حي مصر القديمة قرب المعادى. من ناحية أخرى فإن الراوى وشلة أصدقائه دائمو التردد على هوامش المعادى ذات الحدود الملتبسة.

يشير النص إلى وسيلتين للتنقل للدخول والخروج من حي المعادى: الميكروباص والمترو.

الميكروباص وسيلة نقل حديثة إلى حد ما ظهرت منذ سياسة الانفتاح ، وهى وسيلة نقل خاصة تعترف بها الحكومة ظهرت لمواجهة النقص فى القطاع العام. فيشتري أحد المواطنين العائدين من بلاد الخليج ميكروباصاً لـ ١٤ راكباً، بمفرده أو مع أحد معارفه، وكثيرا ما يعملون على هذه السيارة على ٣ ورديات، وذلك على أحد خطوط القاهرة، المعادى - وسط البلد مثلاً أو حلوان - وسط البلد. فى النص نجد أن المشهد الخاص بالميكروباص قصير إلى حد ما (ص٢١). يرجع الراوى إلى المعادى فى الميكروباص والليل ممطر. تقيم هذه الأمطار على الفور حاجزا بين عالم الميكروباص والخارج، وتؤكد على العالم الداخلى لوسائل المواصلات هذه كما تجعل منه فضاء منفصلا إلى حد ما عن الباقي(١٤٠).

لكن هناك العديد من المشاهد الخاصة بالمترو، الذى يشار إليه تحت التسمية العامة "القطار" (ص٢٧) أو التسمية الرسمية "مترو الأنفاق" (لتمييزه عن الترامواي الذى كان يعمل فى الماضى وما زال يعمل فى الأحياء الشمالية فى مصر الجديدة، والذى يطلق عليه المترو) أو مصطلح "المترو" فقط. تم إنشاء مترو القاهرة فى نهاية الثمانينيات ، ويمتد خطه الأول من الضواحي العمالية فى الشمال إلى الجنوب، مرورا بوسط المدينة وبضاحية المعادى. المترو مرتبط ارتباطا وثيقا بتطور العواصم الكبيرة

فى العالم وهى وسيلة مواصلات حضرية للغاية بسبب سرعتها التى يكفلها كونها تنتقل فى أنفاق (ولكن ليس فى القاهرة فأغلبية المحطات ليست تحت الأرض) و أيضا من خلال ازدحامها. عندما نتخيل المترو نتخيل حشودا متحركة إلى مكان عملها وبتخيل التجاور اليومى بين ملايين الناس لا يعرف بعضهم بعضاً^(١٤١)، وهنا فى النص لا يشكل المترو وسيلة مواصلات مستخدمة فى ساعات ثابتة للذهاب إلى العمل ، وبالتالي لا نجد صورة الحشود المرهقة والتى لا يعرف بعضها بعضاً. ولكن يشكل فضاءً يجمع أفرادا يأتون من أنفاق مختلفة ويضع فى مواجهة بعضهم البعض أفرادا لا يعرفون بعضهم، وهذا من خصوصيات فضاءات المدينة. هذا الفضاء إذن يسبب المواجهة دون أن يسمح بقاءات حقيقية قد تحدث فى الفضاءات المختلطة فى المدينة. ثم إنه فضاء يذكرنا التجاور فيه بتجاور المدينة. وتسمح لنا هذه العناصر بتعريف المترو على أنه فضاء انتقالى بين الضاحية ومركز المدينة.

لا يصف النص فضاء المترو إلا مرة واحدة فى مشهد يركّز فيه الراوى على عنصرين هما الزحام (فيتردد هذا المصطلح مرتين) والقضبان الحديدية الموازية لسقف المترو. إن الإشارة إلى الصفة "حديدية" تؤكد طبيعة المترو الباردة والمحايدة. إن مشهد المترو هو مشهد تحتك فيه فتاة بفخذ الراوى تحت ستار الزحام:

"ساقى المنتثية تمتطى صهوتها فتاة، والزحام ستار. الفتاة ترتدى بنطلون جينز وحجابا فوق رأسها، وكأن نصفها السفلى متحرر، ونصفها العلوى محافظ. يتقلص فخذها حول فخذي (...) بينما راحت هى - تأكيداً على رأيى فى انفصال جزئى جسدها- تثرثر بشكل هستيرى مع زميلة لها، مولية وجهها الجانب الآخر من الاتصال الحقيقى القائم، تركت جسمها يرتع فى مراعى أخرى، بمعزل عن جهازها اللغوى الذى ظل بصحبة الله، وركاب المترو وزميلاتها التى ترتدى الحجاب مثلها" (ص٢٤).

يصف هذا المشهد لقاءً نتج عن طريق مصادفة، ولكنه ممكن فقط في فضاء مثل المترو، لأنه يضع في المواجهة أفراداً لا يعرف بعضهم بعضاً كما أشرنا فيما سبق، ولكن أيضاً بفضل الزحام الذى يسمح بتجاور ما. يفتح فضاء المترو إذن إمكانية لقاءات بين الجنسين. أما فيما يخص شخصية الفتاة فهى ممزقة بين قطبين، قطب القواعد الاجتماعية من ناحية ورغباتها المكبوتة من ناحية أخرى والتي تنجح رغم كل شىء فى أن تعبر عنها وأن تعيشها. يمكن إذن اعتبار المترو، هذا الفضاء الانتقالى، فضاءً يسمح بشكل أو بآخر بهامش أكبر من الحرية بسبب التجاور وغرية الناس.

تتناول رواية "قانون الوراثة" خروجاً آخر من فضاء المعادى ، فيصف الراوى المراهق مكاناً يقع فى مصر القديمة يذهب إليه مع أحد أصدقائه. فى الحقيقة فإن المصطلح المستخدم لوصف هذا المكان، مصطلح "الغرزة" ، يدل بشكل أدق على مكان مغلّق، صغير ، بل ضيق، يتقابل فيه الرجال كى يدخنوا الحشيش :

"ويذهب مع محمود إلى غرزة بمصر القديمة ليدخنا الحشيش
بصحبة بعض العمال.

توجس أول مرة ذهباً فيها، ورهب المكان والجالسين، وأخذ يدخن
فى حرص خشية أن يُسطل فيبسط به هؤلاء، أو يجعلوه محط
سخرياتهم لهذه الليلة..

يتذكر أمه وهى تعد الحساء... أهذه هى السينما؟

دفع المنزل.. ما الذى أتى بنا إلى هذه العشة؟" (ص ١٠).

إن الذين يترددون على هذه الغرزة أغلبهم من العمال ، وهذا فضاء لقاء بالنسبة إلى المهمشين، بالذات لأن الغرزة مكان لتدخين الحشيش. إن وجود مراهقين من الطبقة المتوسطة غير اعتيادى ، بل غريب. إنهما فى مكان ليس مكانهما. ويتصرف الراوى بحذر ويشعر بالخوف ويتساءل "ما الذى أتى به إلى هذه العشة؟". إنهما لا يشعران بالارتياح فى هذا المكان ، فحتى إذا كانا هما أيضاً مهمشين إلى حد ما

بسبب خبراتهما العديدة فى مجال المخدرات فإنهما ليسا مهمشين بشكل كافٍ كى يندمجا فى فضاء اجتماعى وحضرى مختلف عن فضائهما . يشير النص أيضا إلى أن الحجة التى يقدمانها للأمم من أجل الخروج هى "السينما". نظراً إلى أنه لم يكن هناك سينما فى حى المعادى فى هذا الزمن، فهذا يعنى أن الراوى وأصدقائه يخرجون بشكل مستمر إلى السينما فى وسط المدينة. ولكن ليست هناك إشارات أوضح إلى خروج أكثر انتظاما أو أقل هامشية من فضاء المعادى.

أطراف المعادى

إن الحدود بين فضاء المعادى والضواحي الجنوبية له مذكورة أيضا فى الرواية، ففضاء المعادى ، كما يصفه النص ، يقع على حدود المناطق الصناعية والصحراوية: "صحراء كوتسيكا":

"لكى نصل إلى صحراء كوتسيكا يتوجب علينا اجتياز حوش مخزن القطارات المجاور لمحطة "طرة البلد" حيث يلتقى خط مترو حلوان بخط قطار المهاجر القادم من العباسية عبر صحراء الأوتوستراد والذى ينحدر من خلف سور المعهد الإكليركى. وحوش مخزن القطارات هو مساحة هائلة من الأرض تتقاطع فيها متاهات من قضبان السكك الحديدية، وحيث كُهِنت العشرات من القطارات القديمة. ذلك الفضاء كان مرتعا رحبا للثعالب والكلاب الضالة، وأُتخذت فيه القطارات المكهنة مساكن للجيل الأول من أطفال الشوارع الذين شهدنا تنامى أعدادهم يوما بعد يوم خلال رحلاتنا عبر هذا الخلاء" (ص ٦١-٦٢).

يتميز هذا الفضاء أولا باتساعه وخلائه مما يجعل منه فضاءً استثنائياً فى المدينة، كما أن هاتين الصفتين مرتبطتان بدور هذا الفضاء كمزبلة للمدينة حيث كُهِنت

القطارات التى أصابها القَدَم والعجز فلم تعد قادرة على الاستمرار، وقد تجاوزها إيقاع الحداثة المجنون. وليس هذا الفضاء مجرد مخزن للقطارات القديمة غير الصالحة للاستعمال ولكنه فضاء رحب لحنالة - وإن كان هذا المصطلح قاسيا - المدينة: أنواع من الحيوانات لا ترحب بها المدينة: ثعالب وكلاب ضالة، وأطفال الشوارع الذين يرفضهم المجتمع ، وأخيرا الراوى وشلته الذين يمرون عبر هذا الفضاء كى يشتروا حشيشا. تشكل إذن أطراف المعادى الجنوبية فضاءً رحبا لكل مهمشى المدينة.

المخدرات : ثقافة الأطراف(١٤٢)

هناك صفحات طويلة فى الرواية تخص المخدرات بأصنافها المختلفة التى يتناولها الراوى وأصدقائه. يصف الراوى الاستراتيجيات المختلفة المستخدمة لشراء البضاعة، كما يصف تفصيليا البضاعة نفسها والنتائج المترتبة على تناولها.

طرق التناول ووصف المنتج

فيما يخص الحشيش فإن مجموعة أصدقاء الراوى على اتصال ببياعة ثابتة يقابلونها خارج حى المعادى ولكن على هامشه فيما يسميه الراوى "صحراء كوتسيكا"، التى أشرنا إليها فيما سبق. والشخصية التى تبيع الحشيش امرأة، أمُّ أمل، وتتطلب عملية شراء الحشيش ١٥ جنيه كما تتطلب "رحلة" عبر هذه الصحراء no man's land جنوب المعادى:

"تبيع أم أمل صنفين من الحشيش: الأول هو شعبى للجوزة تلفة فى ورق سوليفان أحمر، والثانى حشيش زيت يناسب لف السجائر وتلفة فى ورق سوليفان أصفر، ويزيد ثمن القرش من النوع الثانى جنيهين عن الصنف الأول" (ص٦٢).

فيما يخص الأبوية، فإن الأصدقاء يشترونها من الصيدليات حيث يمكنهم أن يحصلوا عليها دون تذكرة طبية، ولكنهم لا بد أن يستخدموا كل الحيل الممكنة لتجنب

شكوك الصيادلة الذين يلتفت انتباههم شراء نفس المنتج بكميات كبيرة، ويبدأ الجزء الثالث فى الرواية بوصف تكوين ما يبدو أنه مشروب للسعال:

تحتوى كل ١٠ مليلتر على:

كلوروفينرامين مالىات ٣ مجم

فينيل أفرين - أيدروكلوريد ٥ مجم

أفدرين- أيدروكلوريد ٥ مجم

دكستروميثيوفان - هيدروبروميد ١٥ مجم* (ص٥٩).

استخدام هذه المصطلحات العلمية غير المعروفة لدى القارئ يكسر استمرارية السرد على مستوى التلفظ ويفرض قطيعة بعد نهاية الجزء الخاص بأحداث حرب الخليج ويجبر القارئ على التوقف كى يقرأ هذه الأسماء الغريبة. تخلق هذه السطور إذن انقطاعاً بين العالمين، عالم جامعة القاهرة وعالم ضاحية المعادى، مؤكدة بهذا على الانقطاعات التى نستشعرها فى النص بسبب تقسيمه إلى أجزاء. وهى أيضاً طريقة لتنبية القارئ بأنه يقف الآن على عتبة عالم ليس أليفا بالنسبة إليه، عالم له مفاتيحه الخاصة سيكون عليه أن يبذل جهداً كى يندمج فيه - ولو على مدار عدد قليل من الصفحات.

يتسبب تناول المخدرات فى العديد من النتائج، يصف النص بعضها تفصيلاً، مثلاً فى أثناء الرحلة إلى العين السخنة على شاطئ البحر الأحمر حيث تتناول أجزاء طويلة من هلاوس الشخصيات. ولكن إلى جانب الهلاوس، فإن تناول المخدرات يحدد عدداً كبيراً من تصرفات الراوى وشلة أصدقائه؛ فهو يغير علاقتهم بالفضاء ويعزل إلى حد ما الأصدقاء الستة داخل فضاء المعادى الذى يتقابلون فيه أغلب الأحيان على تل رملى حيث يقضون سهراتهم :

قام آل محمود بتجديد سور المنزل (باستبدال خمائل الشجر
بسور من الحجر الأبيض) فتخلف عن عملية البناء تل رملى

صغير تكوم بجوار السور. وبوضع جذع شجرة مقطوع أمام التل الرملى نكون قد حصلنا على مكان مهياً لجلوس ستة فتيان تتراوح أعمارهم بين التاسعة عشرة والثانية والعشرين (ص ٦٠).

بعد ذلك فى النص نعلم أن هذا التل أطلقَ عليه اسم "الرملة" ، وهو المكان الذى يصفه الراوى على أنه "المستقر". من ناحية أخرى، كما أشرنا سابقا، فإن الشباب يفضلون الخروج فى غرزة بحى مصر القديمة الذى يقع شمال المعادى وجنوب وسط البلد، على الخروج إلى السينما فى وسط البلد، فإن تناول المخدرات يقلل درجة التفاعل بين شباب المعادى وبقية فضاء المدينة.

السبيل الوحيد للمقاومة

فى تحليلها لرواية "قانون الوراثة"، تقول مارى تيريز عبد المسيح ما يلى:

"فالتفكك أصاب مؤسسات المجتمع المدنى، ويتجسد فى أنظمة تعليمية غير متكاملة تشكل كيانات مستقلة، جزرا معزولة تتولاها إدارات فاشية، أسست لخطاب سلطوى امتد إلى كافة أطراف المؤسسة. وفى لجوء سلطة المؤسسة إلى فرض الأنساق التراتبية لتحقيق كيان مشترك لم يشارك الأفراد فى تأسيسه، ما قوض إمكانيات التواصل الخلاق، وما دفع الأفراد إلى التناز، فغدت محاولات الفرار من الواقع بتعاطى المخدرات السبيل الوحيد للمقاومة تأكيدا للفردية المقموعة، وتبيدا لطاقة صار وجودها مصدر معاناة" (١٤٣).

يُعدُّ انتشار المخدرات ، التى يُطلقُ عليها "المخدرات الكيماوية" أو "التخليقية" ، لدى الشباب ظاهرة خاصة بفترة الثمانينيات والتسعينيات فى مدينة القاهرة الكبيرة. وتحليل

هذه الظاهرة على أنها "تأكيد للفردية المقموعة" والسبيل الوحيد للمقاومة" يبدو لنا منطقياً، خصوصاً إذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه السنوات هى أيضاً السنوات التى فقد فيها النموذج الناصرى مصداقيته وقدرته على التعبئة، فالقيود التى تخنق فردية شباب الضواحي عموماً (وليس فقط شباب العشوائيات) كثيرة. نجد بالطبع نظام التربية والتعليم من ضمن هذه القيود كما تشير إليه مارى تيريز عبد المسيح ، كما نجد من ضمنها النموذج العائلى، فيما بين أشياء أخرى. من ضمن هذه القيود، يمكننا أيضاً أن نشير إلى المدينة الكبيرة لأنها تشكّل فضاءً منقسماً وفضاءً ما زالت العلاقات بين الضاحية والمركز فيه لها قواعد الصارمة غالباً لا تكون فى مصلحة الضاحية. إن شباب الضاحية الذين يتميزون "بالفردية المقموعة" يتماثلون مع فضاء حياتهم ويشعرون بوزن المركز العنيف وبيدكتاتورية المدينة. هكذا يصبح تعاطى المخدرات هو "السبيل الوحيد للمقاومة". تشكّل المخدرات فى "قانون الوراثة" انطواءً على الذات على مستوى فردى أو على مستوى شلة الأصدقاء ، ولكن أيضاً انطواءً على الحى. إنه انطواء الأطراف، رد فعل دفاعى عن الذات، المقاومة السلبية فى مواجهة المدينة الكبيرة، وبهذا المعنى يمكننا أن نتحدث عن "ثقافة الأطراف" كما يتحدث عنها المؤلف نفسه.

الفضاء الموحد على المستوى الثقافى

على عكس المدرسة التى يتردد عليها الراوى فى باب اللوق فى قلب المدينة، كانت مدرسة المعادى "موحدة ثقافياً، إذ كانت شبه مقصورة على أبناء الضاحية، وجلهم من أبناء الشرائح المتقاربة من الطبقة المتوسطة العالية ومن دونهم بقليل. فكان الانتقال من المناخ المختلط لمدرسة باب اللوق إلى ذلك المناخ الموحد أشبه بخروج الروح من الطبيعة إلى الاغتراب فى التاريخ" (ص ٣٩-٤٠).

هنا يؤكد الراوى على طبيعة مدرسة المعادى الموحدة ثقافياً واجتماعياً من خلال تناقضها مع اختلاط مدرسة باب اللوق. يضع المدرستين إحداهما فى مواجهة الأخرى ويصف الانتقال من مدرسة إلى أخرى على أنه "اغتراب فى التاريخ"، وهو المصطلح

الهيكل الذى يؤكد على الاغتراب فى عالم ثقافى معين. فيصف الراوى جو مدرسة باب اللوق المختلط على أنه حالة الطبيعة البدائية l'état de nature primitif .

جيتو الضاحية

عندما نضعها فى مواجهة "قلب المدينة" نتبين أن صورة فضاء المعادى فى النص هى صورة الجيتو الذى يجمع أناسا من نفس الطبقة الاجتماعية ومن نفس الثقافة. فيمكن اعتبار المدرسة، هذا المكان المغلق الذى يستقبل أطفال المعادى وشباب المعادى فقط، على أنها خلاصة روح فضاء المعادى. إنه إذن الانتقال من اختلاط وسط المدينة إلى جيتو المعادى الذى يخلق هذا الشعور بالاغتراب ولا سيما لوجود تاريخ من الخروج عن الجيتو لدى أجداد الراوى. نحن إذن بصدد عودة إلى الجيتو هنا، وإن لم يكن، بالطبع، جيتو لجالية من الجاليات ؛ فالمعادى ليس حياً موحداً من هذا المنظور، ولكنه جيتو اجتماعى، جيتو الطبقة المتوسطة العليا وأيضاً جيتو حضرى منفصل على المستوى الجغرافى عن مركز العاصمة، على الرغم من وجود المترو. ومن هنا نجد أن هناك ظواهر خاصة بسكان الجيتوهات مثل لقاء الشلل داخل الحى من أجل تعاطى المخدرات.

جامعة القاهرة

لا يسرد الراوى المشاهد الخاصة بجامعة القاهرة إلا فى الجزء الثانى للرواية، إلى جانب عدة صفحات فى المقدمات تتناول فترة الجامعة بشكل عام. نعرف من هذه المقدمات أن الراوى يدرس فى كلية الآداب قسم الفلسفة وأنه تم دعوته عدة مرات للإشتراك فى نشاطات سياسية من قبَل مناضلين يساريين، دون أن ينخرط قط فى هذا النوع من النشاطات. إن الجزء الذى تجرى أحداثه بشكل شبه كامل داخل جامعة القاهرة يبدأ صفحة ٤٥ تحت عنوان "الحرب الأخيرة... وظلالها الباهتة" ، ويتناول

المظاهرات ضد حرب الخليج سنة ١٩٩١ يتخذ وصف قمع هذه الحركة الاحتجاجية مركزاً مهماً في السرد ويشكل عالماً حسياً كاملاً.

تجرى المظاهرات المناهضة لحرب الخليج داخل حرم جامعة القاهرة، وهو الفضاء الذى يوصف بشكل مختصر وسريع فى النص. وتؤكد عناصر الوصف القليلة على الطبيعة الواسعة والمهيبة لتلك الجامعة العريقة. فيشير النص إلى "الأعمدة الدورية الضخمة التى تحمل القبة النحاسية لضريح نهضة مصر" (ص٤٧). هذه هى إشارة إلى تمثال مختار "نهضة مصر" الموجود أمام كوبرى الجامعة ولكن خارجها، ويؤكد هذا التعبير على التناقض بين طبيعة المباني الجامعية المهيبة والوقورة والأحداث التى تجرى داخل هذا الحرم، سواء لغلبة الطابع الإسلامى المتشدد على المسيرات الطلابية أو القمع البوليسى.

جماهير مهيبة

يصف النص المظاهرات ضد حرب الخليج على أنها تجمعات ضخمة لآلاف الطلاب، كما يؤكد على الطبيعة المهيبة للجماهير المتجمعة من خلال استخدام مصطلحات مثل "الآلاف" (ص٤٧) أو "الحشود" (ص٤٨).

توصف هذه الجماهير أيضاً سياسياً:

"الذقون غالبة. سواد اللحى والشعور يطفى على المشهد، عدا بقع لونية مختلفة باختلاف ألوان الملابس. القوام العام للتجمع من الإسلاميين بشعبهم الثلاث: الإخوان المسلمين، الجماعة الإسلامية، فالجهاد (...) فتيات الإسلاميين تشكل خماراتهن كتلا لونية صماء لا تتجاوز الأبيض والأسود وبينهما الرمادى" (ص٤٧).

هذا أول وصف للمظاهرة ، وهو وصف من خارج الحدث. ينقل المشهد - كما هو موصوف - شعورا بالنظر من خارج الأحداث التي هي - فى حقيقة الأمر - استعراض للقوة الإسلامية التي تجنبت التيارات الأخرى ولا تدعو الطلبة الآخرين للانضمام إلى المظاهرة. تنتج هذه "الحشود" أصواتاً: شعارات وصراخاً.

إن الراوى موجود فى وسط هذه المظاهرة ولكنه لا يشعر بالاندماج فيها بل ينتابه بالعكس "شعور عنيف بالوحدة":

"عندما بدأت المسيرة فى الطواف، انتابنى شعور عنيف بالوحدة،
كأننى أستشعر انفصالى للمرة الأولى" (ص٤٨).

تأتى هذه الجملة مباشرة بعد تلك التى تصف الشعارات والصراخ، أى وصف الطريقة التى يعبرُ بها الطلاب جماعياً عن غضبهم وعن رفضهم للحرب. هذه الوحدة هى بالتالى اعتراف ضمنيٌ بعدم القدرة على الاندماج فى هذا المشهد الجماعى، أى فى المظاهرة وفى الفضاء الذى تقع فيه (١٤٤).

بعد ذلك يشعر الراوى مرة أخرى بالوحدة، ولكن هذه المرة فى أثناء مناقشة بين صديقين له حول دلالة حرب الخليج: "فقلت ما لى وهذا الحوار السخيف" (ص٥٢).

هناك إذن مسافة واضحة بين الراوى وما يصفه الكاتب على أنه "فولكلور" (١٤٥) طلابى.

يتناول النص عالم جامعة القاهرة سنة ١٩٩١ من خلال مجموعة من البورتريهات السريعة، حسب ترتيب ظهورها فى النص: "عميل المباحث"، الطالب اليسارى العجوز، عز الفيومى، الساحرة الشريرة بثينة، سيف الدين موزة، أشرف جزار، الطالب نصف المشلول، يوحنا المشاء ، وأخيراً طارق الأسيوطى.

إن اختيار هذه البورتريهات، إلى جانب السرعة التى رُسمت بها، هو الذى يخلق الفولكلور الطلابى، فبعضها يمكن فعلاً وضعه فى متحف عن جامعة القاهرة، جناح الشخصيات. فـ"الطالب عميل المباحث" على سبيل المثال أو "الطالب اليسارى العجوز"

(ص ٤٨) هما شخصيتان نمطيتان فى العالم الطلابى المصرى بل والعالمى، مثل عضو الكشافة الذى يغازل الفتيات (سيف الدين موزة). لا يمكن تعميم البورتريهات الأربعة الباقية بنفس الطريقة. لكن يبقى أن تقديم ما يمكننا أن نطلق عليه "بورتريهات نمطية" ينقل إحساسا بالتكرار وبإعادة إنتاج الشيء نفسه، فيعطى وصف المظاهرة، حتى إذا كان تفصيليا بما فيه الكفاية كي يشير إلى فترة معينة من الحركة الطلابية المصرية، انطبعا بعدم الحركة، بل والجمود. عندما نضيف إلى هذا موقف الراوى الذى يصف نفسه كمتفرج على الأحداث، يؤكد كل هذا على أن هذه المشاهد بالفعل أشبه بالفلكلور الطلابى.

إن القمع يوصف أساسا فى النص من وجهة نظر حسية، سواء كانت من خلال حاسة السمع، أو البصر، أو اللمس أو الشم. أولا على المستوى السمعى، فإن انفجار القنابل المسيلة للدموع يُحدث صوتا. وعلى المستوى البصرى يصف الراوى صفوف جنود الأمن المركزى كما يصف القنابل المسيلة للدموع مقارنا بينها وبين "عبوات المبيد الحشرى المنزلى". أما على مستوى اللمس فهذه العبوات معدنية. وأخيرا على مستوى الشم فإن الغاز هو الذى يهيمن على المشهد بكل توابعه المؤذية :

"القنابل المسيلة للدموع على هيئة عبوات معدنية تشبه إلى حد كبير عبوات المبيد الحشرى المنزلى إلا أنها أثقل وزنا، تطلق ببنادق مجهزة لذلك فتطير على ارتفاع يقارب الثلاثين مترا متجاوزة المباني والأسوار لتسقط بالحدائق وأفنية الجامعة، تبث غازاتها فتعشى العيون وتلتهب الحلق والوجه" (ص ٤٩-٥٠).

وهنا يذكرنا هذا الجزء أيضا بوصف قمع المظاهرات فى رواية إبراهيم أصلان، "مالك الحزين" (١٤٦).

الخروج من فضاء المدينة: العين السخنة

باستثناء كل الأجزاء المرتبطة بالنوبة لا يصف النص مكانا غير حضري إلا في جزء واحد هو الجزء الخاص بالعين السخنة، هذا المصيف على شاطئ خليج السويس حيث أصبح سكان القاهرة يقضون عطلات قصيرة من يوم أو يومين ابتداء من التسعينيات، أما اليوم فقد بُنيت هناك عدة فنادق. أصبح هذا الفضاء مكانا حقيقيا لقضاء العطلات قام شيئا فشيئا بنفس الدور الذي تقوم به الإسكندرية بالنسبة إلى سكان العاصمة حتى إذا بقيت الإسكندرية مصيفا أكثر شعبية. بالرغم من هذا فإن العين السخنة مكان تتردد عليه الطبقات المتوسطة أساسا، فلا بد من سيارة للذهاب إلى هناك أولا ، وثانيا فإن المكان كان لا يزال معزولا وهادئا في بداياته مما لا يجعله يتناسب وذوق الطبقات الشعبية، وأخيرا لأن كل الفنادق التي بُنيت هناك تتطلب ميزانية ليست بالقليلة.

وفي "قانون الوراثة" يذهب الراوى وأصدقاؤه إلى هناك نتيجة مصادفة، بناء على اقتراح أحد المعارف الذى يذهب إلى هناك من خلال عمله فيملك سيارة ميكروباس يمكنها أن تقلّهم كلهم. ولكنه ليس إلا خروجا ليوم واحد فقط.

قليل أن يخرجوا لهذا اليوم تحاول مجموعة الأصدقاء تجربة جديدة: يتناولون أقراص الباركينول فتصبح الرحلة رحلة هلوسة ويرون فضاء العين السخنة من خلال منظار المخدرات المشوش. إن الصفحات القليلة التى تتناول الرحلة محيرة ولا يتناولها كثير من النقاد فى الأعمال التى اهتمت برواية "قانون الوراثة". فتبدو هذه الصفحات للوهلة الأولى وكأنها تدريب أسلوبى، يتخذ فيها الراوى تأثير المخدرات والمناظر الصحراوية الطبيعية ذريعة لبناء مشاهد سرىالية.

إن الراوى يصف هلاوسه البصرية والسمعية والمسية . فيما يخص الهلوسة البصرية يصف - أول ما يصف - فراغ الصحراء و"التلال الرملية الصغيرة" التى "تهبط... تعلق... وتهبط" (تظهر هذه الصورة مرتين، مرة "ص ٦٧" ومرة "ص ٦٩"). ثم يظهر البحر. اللون الأحمر هو المهيمن وإن كان موجودا من قبل من خلال تكرار تعبير "البحر الأحمر". ثم نجد أن الجبال أيضا حمراء (ص ٦٩)، وأخيرا يتحدث الراوى عن الشمس،

"ذلك القرص الأحمر" (ص ٧١). يشكل كل هذا خلفية المشهد الرئيسي، عندما يتخيل الراوى أنه يرى جثة حمار يحاصرها حشد من الضباع جذبتها الوليمة ، ثم يرى نفسه محاصراً بنفس حشد الضباع المهدة. ويرى نفسه أيضاً محاصراً بالزواحف والحشرات (ص ٧٢).

على مستوى الهلوسة السمعية ليس هناك خروج من المدينة ، فلا يجد الراوى الصمت فى العين السخنة ولا على الطريق، ولكن أصواتاً ملحة نجدها فى أن واحد على مستوى الملفوظ والتلفظ:

"كنت مُسنداً رأسى إلى زجاج النافذة التى أجلس بجوارها،
أستمع بدغدغة أزيز اهتزاز العربية السارى من الزجاج إلى
رأسى" (ص ٦٧).

فإذا كان الراوى يتناول الأزيز ويتحدث عن "نوى رهيب"، فإن هناك بعض الأصوات موجودة على مستوى التلفظ نفسه: تكرار كلمة شمس (ثلاث مرات) وكلمة يأس (خمس مرات) يؤدي تكرار السين فيها إلى هسهسة توحى بإصرار وإحساس غير لطيف تؤكد مصطلحات أخرى مثل "رأسى" و"هسيس السين".

"ننور [نحن ستة من متعاطى المخدرات] مبكراً فى دائرة
اليأس... وأى يأس؟ رنت فى رأسى كلمة يأس... يأس... يأس...
وصار لسينها هسيس يتردد كصدى لا نهائى" (ص ٦٧-٦٨).

على مستوى اللمس يلعب الأصدقاء لعبة الشطرنج، فيتسبب لمس قطع اللعبة بإحساس "مقزز كريح (...)" بشع" (ص ٦٨).

إن مجمل الأحاسيس فى هذا الجزء هى أحاسيس سلبية. يمكننا أن نستنتج من هذا الجزء أن هناك عدم قدرة على الخروج من فضاء المدينة. فلا يوجد أى إحساس إيجابى مرتبط - فى السرد - بيوم الخروج هذا. فيجد الأصدقاء الستة أنفسهم محاصرين مرة أخرى فى هلاوس ، وهو الوضع الذى يمكن تمثيله رمزياً بالمشهد الذى

يتخيل الراوى نفسه فيه محاصرًا بالضباع. ويؤكد الطريق ذهابا وإيابا إلى الشاطئ انطباع الانغلاق هذا، فيسمى الراوى الميكروياص "علبة حديدية" (ص ٦٨).

٣ - قصة اندماج ناجح فى فضاء المدينة

العنوان: قانون الوراثة

يمكن فهم عنوان الرواية بعدة طرق مما يفسر أنه يشكل عنصر اختلاف تتناوله المقالات التى كتبت حول هذا العمل^(١٤٧). فقد يدل "قانون الوراثة" على قوانين الوراثة البيولوجية التى يشير إليها الكاتب عدة مرات فى النص، من تشابهات فى الملامح أو لون البشرة، أو المشكلات فى الأسنان، كما يصفها الراوى فى المشهد التالى:

كنت ممددا على الكرسي الرهيب بعيادة طبيببة الأسنان (...)
وبعد أن انتهت من عملها، وبينما تخلق قفازيها البلاستيكيين عن
يديها سألتها: لماذا تلتف أسناني الواحد تلو الآخر وأنا شديد
العناية بها؟ أجابت بلهجة قاطعة: هي عوامل الوراثة... وألقت
بالقفازات فى سلة المهملات تحت قدميها" (ص ٤٤)

وفى مشهد الرواية النهائى عندما يهرب منه أحمد شاكر يتحدث الراوى بشكل واضح عن التشابه بين ملامحه ولامح أبيه وأعمامه:

كنت أجاهد لألحق به، بذلك الوجه ذى الملامح الغامضة التى
أعادت إلى ذكرى حكاية قديمة. بينما هو يفر أيضا من ملامح
قديمة عرفها، ملامح أبى وأعمامى التى تسكن وجهى" (ص ٩٠).

ولكن يمكن أيضا فهم مصطلح الوراثة بطريقة مختلفة، أى بشكل مجازى، فهناك روابط مثلا بين الجد والحفيد تتجاوز التشابه فى الملامح، مثل الاهتمام بالثقافة، وهو الرابط الذى يختفى بين الراوى وأبيه:

المعرفة والثقافة إذن كانت الفعل الأول لمقاومة "قانون الوراثة"

وباقى القوانين الصماء: اللون واللغة والطبقة التى ما كانت
لتسمح للجد بالخروج من وراء البار لولا "فجر الإسلام" ولولا
المصادفة "الموضوعية" كما يحب الراوى أن يطلق عليها التى ألفت
بذلك الباشا "على البار" وجعلته يتقبل تدخل البارمان فى الحوار
الدائر حول الكتاب، ثم يتعاطف معه وينقله إلى صفوف الأفندية
الموظفين، الثقافة إذن بداية الحبل "السرى" الواصل بين الجد
والحفيد" (١٤٨).

ولكننا نرى أنه فيما يخص الثقافة التى ورثها الراوى عن جده فلا بد من فهمها
بمعناها الواسع، أى أنها ليست مرتبطة فقط بخلفيته الثقافية، أى بكونه قرأ فعلا "فجر
الإسلام"، ولكن بكل ما هو ثقافى بمعنى أنه ليس "طبيعيا"، أى الخبرة التى تراكمت
لدى الجد وهى فى جزء كبير منها خبرة تراكمت فى مواجهة المدينة. فلا يرث الحفيد
من جده فقط اهتمامه بالثقافة، ولكن أيضا "الخروج من الجيتو النوبى"، القدرة ليس
فقط على الذهاب والإياب داخل الفضاء الحضرى نفسه، ولكن أيضا ما بين المدينة
والنوبة، الأرض الأصل، إضافة إلى نويات الاكتئاب.

ولا يرث الحفيد سماته من الجد فقط بل أيضا من الشخصيتين الأخريين من
الجيل الأول، أى فتحن وشاكر. فورث من فتحن حبه للتسكع وللخروج بون هدف
محدد، وهذا مرتبط بكونه شاعرا، فكلاهما يستمتع بالجلوس بمفرده فى مقهى أو بار،
وكلاهما لديه خبرة بقاع المدينة. كما ورث من شاكر هذا الميل إلى التأمل، مما يفسر
دراسته الفلسفة. هكذا يشكل هؤلاء الأجداد الثلاثة مرايا الحفيد/الراوى:

"الشخص الواردة فيها تُعتبر كلها مرايا للراوى، وأطلق صديقى
على الراوى [ذات جيتومية] أى متعلقة بمجموعة هى عصابة
الأصدقاء، كما أكد أن الجد وشاكر وفتحن شخصيات تمثل
مرايا لذات الراوى فى الماضى (...)، هذا الصديق فسر أيضا
غياب السرد عن شخصية الأب باعتباره كما ورد فى فقرة

صغيرة شخصية نمطية متكررة في المجتمع ، مما يفسر عدم
استخدام الراوى له كمرآة لذاته! (١٤٩).

الوراثة والذاكرة

تدفعنا اختيارات النص هذه إلى الحديث عن أهمية هاتين الإشكاليتين اللتين لا
يمكن فصلهما بعضهما عن بعض في تناول الراوى لهما: الوراثة والذاكرة. وسنتناول
هنا بشكل خاص الجانبين المهمين في إرثه الثقافي: الإرث النبوي وإرث طفولته في
وسط البلد.

ولن نضيف هنا عناصر أكثر من تلك التي أعطيناها في الجزء عن "أهل البلد".
ولكن فيما يخص الجد نريد أن نؤكد على أن الراوى لا يعطيه اسما، فيتم الإشارة إليه
دائما من خلال تسميته بمصطلح "جدى" ، وهذا المصطلح يؤكد على صلة القرابة التي
تربط الراوى به أكثر مما يؤكد على هوية الشخصية المستقلة. كون الراوى يؤكد بهذه
الطريقة على هذا الربط وعلى كون هذه الشخصية هي جده يلقي الضوء على الإرث
الذي تشكله مسيرته بالنسبة إليه. ومن ثم يمكننا أن نستنتج أن الكتابة تشكل هنا،
جزئيا على الأقل، عملية بحث عن الذات، ومحاولة لفهم الذات من خلال إعادة كتابة
خبرة الجدود، ليس فقط خبرة الجد. ويقوم الراوى هكذا بواجب الذاكرة تجاه كل
أجداده النبويين بكل تنوعاتهم. ويعتمد واجب الذاكرة هذا بشكل خاص على إشكالية
"الخروج من الجيتو" ، وهي الإشكالية المتكررة في هذا الجزء. لا بد إذن من التأكيد
على أن هذا الجزء عن الأجداد يشكل أحد مراكز النص الشعرية.

لحظة استعادة الذكرى remémoration القوية الأخرى في النص هي تلك المرتبطة
بطفولة الراوى، ففي هذا الإطار يتذكر الحضانة والمدرسة في باب اللوق كما يتذكر
زياراته في الحارة الشعبية في وسط البلد حيث كان يقام المولد. والعنصر الذي يقدمه
الراوى في إعادة الذاكرة هذه هو التنوع الثقافي والاجتماعي لهذا الفضاء ، ومن هنا

استنتجنا أن الراوى يقدم لنا شاعرية التنوع من خلال الحنين المرتبط بهذا الفضاء. قد يمكن الرد علينا فى هذه النقطة بأن أجزاء الرواية الأخرى، أى تلك التى تتناول مراقبة الراوى فى حى المعادى وتلك التى تتناول سنوات الدراسة فى الجامعة يمكن اعتبارها أيضا استعادة للذكرى. هى بالتأكيد استعادة للذكرى بمعنى أنها تمثل أيضا بحثا عن الذات، ولكنها تختلف بالأساس من ناحية النبرة المستخدمة، فلم يعد الحنين إلى وسط البلد المتنوع والغنى بثقافته المختلفة أو القيم المتلى التى تعطىها يحكم إيقاع الحكى المستخدم فى الأجزاء التى تتناول الأجداد النوبيين؛ فهنا نجد أن الأسلوب المستخدم أقرب إلى السخرية ، بل واليأس فى بعض الأحيان.

الوراثة والذاكرة: الراوى

الراوى هو مثقف شاب شاعر وروائى. لا اسم له، ولكن يستخدم الكاتب تكتيكاً غير مألوف فيما يخص الضمائر، ففى حين أنه يستخدم صيغة المتكلم أو المخاطب فى الرواية كلها، يستخدم صيغة الغائب فى "المقدمات"، واضعا نفسه فى موقع الشخصية. هذا الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم يحدث تقارباً بين القارئ والراوى فتُشكّل "المقدمات" - وهى نوع من المقدمة العامة التقليدية إلى حد ما لشخصيته المركزية - وكأنها تضع مسافة ما قبل البداية *mise à distanciation préalable*، كأنها تعلن أنه عندما سيستخدم الراوى صيغة المتكلم سيتحول هو إلى شخصية الرواية تلك، كما لو أن الراوى يضع نفسه فى قلب المشهد، حتى إنه يتألف مع دوره كشخصية. ثم منذ الجزء الأول يتماثل الراوى فجأة مع هذه الشخصية من خلال استخدامه للمتكلم فيتسبب فى توحّد القارئ مع هذه الشخصية. هذا الانتقال من الغائب إلى المتكلم لا يحدث إلا مرة واحدة بين المقدمات والجزء الأول على عكس ما يحدث فى رواية مى التمسانى، ولكن يمكننا المقاربة بين الهيكلين السريدين ، بل الثلاثة، فراوى "لصوص متقاعدون" مندمج هو الآخر فى الأحداث كشخصية. هناك نقطتان تجمعان بين هذه الهياكل الثلاثة : أولاً اندماج الراوى فى النص ، وهى صفة لا نجدها

فى النصوص الأقدم التى حللناها ، ثم ما يمكننا أن نطلق عليه "السرد الذاتى" ، أى وجود عناصر تخييل ذاتى *auto-fiction* فى متن السرد نفسه. ولكن فى غياب ما يطلق عليه فيليب ليجون "عقد السيرة الذاتية" فلا يمكننا أن نصف هذه الأعمال بأنها سير ذاتية.

غياب المرأة

عدد الشخصيات النسائية فى الرواية قليل جدا كما لوحظ من قبل ، فباستثناء الأم ودنيا اللتين تظهران سريعا فى المقدمات نجد أن الشخصيات النسائية ثانوية فى السرد وثانوية تماما فى علاقتها بالراوى ، فعكس ما يحدث فى "عصافير النيل" نجد أن التسلسل الوراثى هنا هو بالذكور من الجد إلى الحفيد ، وأن الفضاء هو أيضا فضاء ذكر. ومن ناحية أخرى فإن الأوساط التى يتردد عليها الراوى هى أوساط للرجال فى أغلب الأحيان سواء كان هذا فى جامعة القاهرة أو فى مقاهى وسط البلد. والشخصيتان النسائيتان الوحيدتان اللتان تظهران فى جامعة القاهرة ليست لهما أسماء وتمثلان دورهما فى الجامعة: فالأولى مدرّسة رسم والثانية مناضلة تحاول أن تقنع الراوى بالانضمام إلى مجموعة من النشطاء. فى الحالتين نجد أنهما شخصيتان لا يحبهما الراوى؛ يرى فيهما مؤسسات (مدرّسة الرسم) أو مجموعات (المناضلة) لا تجذبه بل تنفره. تمثل المرأة هنا نوعا من الحياة الاجتماعية يرفضه الراوى. هناك شخصية نسائية أخرى تظهر فى أثناء مشهد فى المترو فى بداية الرواية وصفناه قبل ذلك. هنا أيضا نجد أن هذه الشخصية ليست مهمة فى حد ذاتها ولكنها مهمة بما تمثله: تصرف ما فى مواجهة الحياة يعتمد على الخط بين تصرف محافظ وآخر متحرر يدهش الراوى، ويشكّل هذا النوع من التصرفات أحد المعالم المهمة لتطور الأخلاق فى مصر التسعينيات.

انتماءات متعددة

فى حين أنه فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان نجد أن الشخصية المركزية يوسف النجار ينتمى إلى فضاء إمبابية حتى وإن كان يشعر بالاغتراب فيه، ونجد أنه من الصعب تحديد انتماء واحد ووحيد لراوى "قانون الوراثة"؛ فالراوى ينتمى إلى فضاء المعادى وإلى فضاء وسط البلد وفضاء النوبة فى آن واحد. ويقول الكاتب نفسه حول هذه القضية:

"انتماء الراوى موزع بين الحنين إلى قلب المدينة الذى شهد طفولته والمعادى البرجوازية حيث يعيش مراهقته وشبابه، ومكان آخر غائب وبعيد وهو النوبة التى جاء منها أجداده والتى تستمد حضورها من الحكايات العائلية التى يسمعها الراوى" (١٥٠).

يبدو لنا أن تعدد الانتماءات لا ينفى وجود انتماء أولى وهو الانتماء إلى قلب المدينة، وهذا لثلاثة أسباب: السبب الأول مرتبط بكون هذا الفضاء هو فضاء الطفولة الذى يرجع إليه كرجل، والسبب الثانى مرتبط بالحنين الموجود فى الأجزاء التى تصف هذا المركز، والثالث مرتبط بأن هناك علاقة بين ما يمثله هذا المركز من الناحية الثقافية بالنسبة إلى الراوى وما كان يمثله بالنسبة إلى جده.

لقد بنينا هذا الفصل حول ثلاثة أجزاء، الجزء الأول حول "أهل البلدة الأخرى"، أى الجيل الأول من المهاجرين إلى القاهرة، والجزء الثانى مرتبط بالثنائية بين المركز والضاحية ومن ثم بالجيل الثالث، جيل الراوى. وأخيرا الثالث تحت عنوان "اندماج ناجح فى المدينة". أحد الاستنتاجات الأولى هى أن هناك تناقضات فى هذا النص على عدة مستويات: بين النوبة والقاهرة، بين "الجيتو النوبى" وياقى المدينة، بين الضاحية والمركز. إن تعدد التناقضات وعدم اختيار تناقض رئيسى يُبنى حوله السرد يخفف عنف هذه التناقضات نفسها، فتَشَتَّت التناقضات يخففها.

ويرتبط استنتاجنا الثانى بأهمية إشكالية الجيتو ، وهى موجودة بشكل واضح فى الأجزاء الخاصة بالأجداد النوبيين، وتتكرر بشكل غير صريح فى الأجزاء الخاصة بضاحية المعادى، فقد نجح جد الراوى فى الهروب من الجيتو النوبى، ولكن الضاحية هى فى الحقيقة جيتو معاصر جديد بُنى حول معايير مختلفة حتى إذا كان الراوى، وهذه المرة أيضا بفضل الثقافة التى ورثها عن أجداده النوبيين، نجح فى الخروج من هذا الجيتو لأنه مثقف/شاعر (فهذا هو التفسير لوجوده المستمر فى مقاهى وسط البلد).

خاتمة

نريد فى خاتمة هذا الكتاب أن نربط بين المستويات الثلاثة لعملنا : تحليل النصوص، وتقديم تطور فضاء المدينة فى المقدمة ، وأخيرا مسيرة كل كاتب ووضعه فى الحق الأدبى . كُتِبَ نَصًّا نجيب محفوظ (الجزء الأول : زقاق المدق لنجيب محفوظ ، المدينة القديمة فى مواجهة المدينة الحديثة) ويوسف إدريس (الجزء الثانى : يوسف إدريس ، النداهة : اغتصاب المدينة للريف أو ضياع البراءة الريفية) فى فترة كان فضاء القاهرة فيها يقسمه تناقض بين مدينة قديمة وأخرى حديثة . وتعتبر هذه النصوص بشكل واضح عن هذا الواقع كما أشرنا . وهذا هو السبب الذى جعلنا نضعهما معا فى الباب الأول تحت عنوان "شاعرية التناقضات" . فى واقع الأمر فإن الوضع الاجتماعى لهذين الكاتبين وموقعهما فى الحقل الأدبى هو الذى يسمح لهما بأفضل تعبير عن هذا الواقع . ينتمى محفوظ وإدريس إلى أوساط برجوازية صغيرة ، ويتحركان بكل سلاسة بين عالمين ، فيتردد محفوظ فى نفس الوقت على المدينة القديمة التى نشأ فيها وعلى المدينة الجديدة حيث يعمل موظفًا وحيث كان قد بدأ فى تكوين موقع لنفسه فى الحقل الأدبى فى الفترة التى كتب فيها رواية "زقاق المدق" . أما إدريس فقد وُلِدَ فى الريف وهو يعرف هذا العالم جيدا ، ولكن بسبب أصوله الاجتماعية وأهميته كمتقف وكاتب فإنه موجود أيضا فى الحقل الأدبى القاهرى . إن مرور هذين الكاتبين من مدينة إلى أخرى (بالنسبة إلى إدريس فى الوقت نفسه من المدينة إلى الريف ومن مدينة إلى أخرى) ومن عالم إلى آخر ، هو الذى يجعلهما "شاهدين من الخارج" ، فهما يميزان جيدا بين العالمين ، ويعرفان أن قدرتهما على التنقل بينهما لا يمتلكها إلا قلة من المحظوظين . وهما فى الوقت نفسه يعيشان فى فترة تشكّل فيها

إشكالية الحداثة الموضوع الأهم . فالمدينة القديمة كانت قد صارت متخلفة في حين أن المدينة الحديثة تمثل وعداً بالتقدم ، إنه الأفق الضاحك للشوارع الواسعة وعقلانية المدينة ، أى أمل التطور الذى قد يطال المدينة كلها . وفى هذا تفسير بناء "زقاق المدق" و"النداهة"، وهما النصان المعتمدان على هيكل درامى يجعل من المدينة الحديثة شيئاً مرغوباً فيه ، حيث تشتاق الشخصيات المركزية إلى المدينة وتتعطش إلى الحداثة ، وتعتبر مسيرة هذه الشخصيات الدرامية عن عدم إمكانية أى اتصال بين المدينتين .

أما رواية إبراهيم أصلان (الجزء الثالث ، إبراهيم أصلان ، عصفير النيل : المدينة والريف معاً) ورواية حمدي أبو جليل (لصوص متقاعدون لحمدي أبو جليل ، جيتو مهاجرى الريف) اللتان وضعناهما فى الباب الثانى (تريفف المدينة) فقد نُشرتا سنة ١٩٩٩ و ٢٠٠٢ ، بعد "زقاق المدق" و"النداهة" بسنوات ، وبعد نشأة المدينة الثالثة بنحو ٢٠ سنة ، وتهتم هاتان الروايتان بضواحي المدينة التى يسكنها فى الأغلب مهاجرون ريفيون ، والكاتبان كلاهما ينتمى إلى طبقة شعبية وقد أقاما فى وقت أو آخر فى هذه الأطراف ، وهما ليسا من العاصمة . كيف نفسر إذن الفرق بين صورة المدينة فى "عصفير النيل" وفى "لصوص متقاعدون"؟ ففى حين أن أصلان يؤكد على الانتماء الثانى ، إلى قضاء القرية الأصل وقضاء الحى الشعبى فى آن واحد ، يقدم لنا أبو جليل حى منشية ناصر كجيتو سكانه منفصلون عن القضاة التى أتوا منها ، وهم أيضاً غير مندمجين بشكل جيد فى قضاء القاهرة . ويمكن تفسير هذا الفارق بالفارق بين موقع أصلان وموقع أبو جليل فى الحقل الأدبى فى الوقت الذى كتب فيه هاتين الروايتين . ففى حين أن أصلان - الذى كان فى البداية عامل بريد ثقّف نفسه بنفسه - أصبح كاتباً مرموقاً فى الحقل وأصبح له دخل ثابت من خلال عمله فى جريدة الحياة ومسئوليّاته المتعددة فى مؤسسات تابعة لوزارة الثقافة ، لا يزال أبو جليل غير معروف نسبياً ويمارس عمله كصحفى شاب فى جريدة الاتحاد التى تصدر فى الإمارات ، حتى وإن كان يشغل منذ عدة سنوات نوعية الوظائف نفسها التى تركها أصلان. ويختلفان أيضاً من حيث علاقتهما بالقضاء الحضرى . وفى الوقت الذى استقر فيه أصلان فى القاهرة منذ طفولته ، لم يستقر أبو جليل فى المدينة إلا على كبر ، عاملاً فى البناء ،

ساکنا فی عدة ضواحٍ مختلفة فی وضع یتسم بعدم الاستقرار . بالنسبة إلیه - القادم الجدید - لم تكن الأشياء مكتسبة فی حین أن أصلان كان له موقع اجتماعی ومصادقية ککاتب .

ووضعنا الروایتین الأخیرتین فی هذه الرسالة ، رواية می التلمسانی "هلیوبولیس" ورواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطیف فی الباب الثالث تحت عنوان : الانطواء علی الضاحية . وهاتان الروایتان هما أيضا نصّان حدیثان مكتوبان علی خلفية مدينة هی المدينة الثالثة ، وکاتباهما یتتیمان - كما یتتبی حمدي أبو جلیل - إلی جیل التسعینیات . وتحتل الضاحية مكانة مرکزیة كما لدى أبو جلیل (الفضاء الوحید لدى التلمسانی ، ولكن لیس لدى عبد اللطیف) وكما نجد الحال عند أبو جلیل ، فإن الكتابة دون أن تسمى نفسها كتابة سيرة ذاتية نراها تقترب منها كثيرا . فبناء السرد لیس بناء کلاسیکيا وکل النصوص تدمج الراوی فی النص . وتؤكد هذه النقاط الثلاث تحلیل صبری حافظ بأن شکل النصوص الأدبية فی التسعینیات متأثر بشكل واضح بتطور الفضاء الحضری .

"فإذا كانت روايات نجيب محفوظ مثلا هي التعبير الأدبي - من حيث بناؤها ولغتها وعالمها - عن العلاقة بين المدينتين ، فإن روايات التسعینیات هی بنت المدينة الثالثة تعبيريا وتصويريا علی السواء"^(١).

یشرح حافظ أن "ضيق التنفس الاجتماعی فی المدينة قد أدى إلی قصر النفس الروائی فی النص، فهناك " هذه الرغبة الملحة فی التناول التفصیلی للمكان " ، وتقدير المكان (...) یتعمد تغريبه عن القارئ " ، وكتابة الجسد"^(٢).

(١) صبری حافظ ، "جماليات الرواية الجديدة : القطیعة المعرفية والنزعة المضادة للفنانية " ، ألف ٢١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٩٥ .

(٢) المصدر نفسه .

وجدنا هذه الصفات الثلاث من خلال تحليلنا النصوص الثلاثة المكتوبة في التسعينيات .

ولقد أدى بنا تحليلنا لنصّي التلمساني وعبد اللطيف إلى الاستنتاج بأنهما يقدمان صفات مختلفة عن نص أبو جليل . فـ "لصوص متقاعدون" هو أكثر هذه النصوص قتامة وسخرية : فيقتل الراوى / الشخصية المركزية أحد جيرانه لأسباب تافهة في مشهد عبثى تماما . فى حين أن رواية "هليوبوليس" تعطى لنا إمكانية تفسير كتابة الماريونيت ومحركة الماريونيت / الرواية كمحاولة للتحرر من خلال الكتابة لتجاوز آثار التربية البرجوازية الصارمة للبنات . فى نص ياسر عبد اللطيف يشكل التنقل بين عالمين مختلفين (الضاحية ووسط البلد) وهويات متعددة (قاهرة ونوبية) انفتاحا ممكنا وومضة أمل . وينتمى هذان الكاتبان إلى الطبقة الوسطى ولا يسكنان فى هذه المدينة الثالثة ، وهو ما يفرقهما عن أبو جليل . فإذا كانت الخلفية الحضرية تؤثر على صورة المدينة ، فإن وضع الكاتب الاجتماعى ووضعه فى الحقل الأدبى يؤثر عليها أيضا ، ويجعلها أكثر تعقيدا فى الوقت نفسه . نريد من خلال هذه الملاحظة أن نخفف من كلام صبرى حافظ الذى يؤكد أن كُتّاب التسعينيات حتى هؤلاء "من ليسوا من أبنائها [من أبناء المدينة الثالثة] عضوا نجا أنهم أبناء تصورها وزمنها وإيقاعها" (٣) . فإن نص أبو جليل هو الوحيد الذى يعبر بهذا الوضوح عن الأفق المغلق وغياب الأمل الذى يعيشه الشباب فى ضواحي القاهرة الجديدة .

إن مفهوم "الحقل الأدبى" الذى أطلقه بورديو والذى طبقه ريشار جاكمون (٤) على الواقع الاجتماعى والأدبى فى مصر كان مفيدا هنا لإلقاء الضوء على وسيط للتأثير ، أى لتفسير كيف ولماذا نستنتج أن الواقع الاجتماعى والأدبى قد يؤثر على صورة

(٣) المصدر نفسه.

(٤) ريشار جاكمون ، "الحقل الأدبى المصرى منذ ١٩٦٧" ، رسالة دكتوراة ، أكس أن بروفانس ، تحت إشراف أ . د كلود فرانس أديبار .

المدينة فى هذه النصوص الأدبية . فيسمح مفهوم الحقل الأدبى بعدم الربط المباشر بين تطور الفضاء الحضرى وأشكال السرد فى كل عمل أدبى كما "يسمح مفهوم الحقل بالآ نربط مباشرة بين باريس هوسمان وأشكال لوحات إدوار مانيه". وإذا رافقناه بعامل مثل الخلفية الحضرية فقد يسمح هذا المفهوم بإعطاء تفسير لصورة المدينة فى هذا العمل الأدبى أو ذاك ، تلك المدينة المنقسمة إلى فضاءين لا إمكانية للمصالحة بينهما ، أو ذلك الفضاء الحضرى المشئت التائه فى مدينة أصبحت أشبه بشبكة العنكبوت الضخمة .

إن فضاء "هليوبوليس" فضاء مثالى فى النص له روابط بماضيه أكثر مما له روابط ببقية المدينة . وعاشت الراوية / الشخصية المركزية ميكي طفولتها مع "نساء العائلة" فى فضاءات داخلية يعطى لها النص حيزاً مهماً : غرف الطعام وغرف النوم والمطابخ . وفى حين أن الهيكل السردى فى "زقاق المدق" يتمحور حول المواجهة بين فضاءين فى المدينة معطيا صورة كاملة لمدينة القاهرة ، تضع "هليوبوليس" بكل بساطة بقية المدينة خارج السرد. يمثل هذا الانطواء على الفضاء الأقرب والأكثر ألفة إلى الراوية . لا دخل لشخصيات "هليوبوليس" فى تناقضات المدينة الملحة ، تلك التى تضع المركز والأطراف بعضهما فى مواجهة بعض لأسباب اجتماعية وثقافية .

أما أحداث "قانون الوراثة" فتقع فى عدة فضاءات وفى أزمنة مختلفة . الراوى هو شاب قاهرى من أصل نوبى يعيش بين ما يسميه "قلب المدينة" ، وهو فضاء طفولته، وهو أيضا فضاء اللقاء بالثقفين ، وهناك أيضا جامعة القاهرة ومظاهرات ١٩٩١ ، وضاحية المعادى حيث يتسكع مع أصدقائه ويتعاطى المخدرات . وتشكل المخدرات فى "قانون الوراثة" انطواء على الذات وأيضاً على "شلة" الأصدقاء وعلى الحى . إنه انطواء الأطراف الذى يعبر عن المقاومة السلبية فى مواجهة المدينة الكبيرة. النص إذن يضع هذه الأطراف فى مواجهة وسط البلد ، ولكن المرور من فضاء إلى آخر يشكل جزءاً مهماً من هوية الراوى ، وهو أيضا يتحدث عن جزء آخر من هويته : أصوله النوبية ، من خلال الحديث عن مسيرة الجيل الأول من المهاجرين النوبيين إلى القاهرة ومنهم جده . إذا كان هناك تناقض بين فضاء النوبة وفضاء القاهرة فإن الوجود الملموس

لفضاء النوبة هامشيً في النص ، فلا يمكن إذن أن يتخذ أهمية كافية كي يشكل أحد أقطاب التناقض في الرواية ، وتخففه أيضا التناقضات داخل فضاء النوبة نفسه ، وأهمها ذلك التناقض بين النوبة القديمة والمهجر الجديد . فهناك العديد من التناقضات في هذا النص ، بين النوبة والقاهرة ، بين "الجيتو النوبي" وبقية المدينة ، بين الضاحية والمركز . إن تشتت التناقضات يخفف من حدتها ، وهنا أيضا تتضح الفروق بين هذا التصور وصورة المدينة في "زقاق المدق" التي تتميز بثنائيتها الشديدة .

الهوامش

Italo Calvino, Les villes invisibles, p.75 (IV, Les villes et les signes, 5 (١)

قمنا بترجمة هذا الجزء بأنفسنا، لأنه عند رجوعنا إلى الترجمة العربية (ياسين طه حافظ، مدن لا مريثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤) تبين لنا أن هناك فرقا بينها وبين الترجمة الفرنسية للرواية. فرجعنا إلى الأصل بالإيطالي، فتبين أن هناك خطأ في الترجمة العربية، التي تتحدث عن "رابطة بين مدينة ومدينة"، وليس "بين المدينة والكلمات التي تصفها"، كما هو مقصود هنا. وإليك الأصل الإيطالي:

"Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto." Italo Calvino, Le città invisibili, Einaudi, 1972, Torino.

(٢) ريشار جاكسون، بين كتبة وكتاب، الحقل الأدبي في مصر المعاصرة، ترجمة بشير السباعي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ٢٠٠٤.

(٣) بيار بورديو، محاضرة في الكولاج دي فرانس، ١٦/٢/٢٠٠٠، حول نقد كتاب لكلاوك عن الفن المعاصر .

The painting of modern art in the art of Manet and followers.

(٤) انظر RAYMOND, André, Le Caire, Paris, Fayard, 1993.

HASSAN, Fayza, "Quartiers oubliés, étude sociale d'un lieu de mémoire", (٥)
Lettre d'information électronique de l'Oucc n°4, [en ligne] avril 2003, p.14. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

(٦) المصدر نفسه، ص ١٥.

PUIG, Nicolas, "L'avenue Muhammad" Ali au Caire : musiciens professionnels et centralité d'un lieu.", in Lettre d'information électronique de l'Oucc n°4, [en ligne] avril 2003, p.21. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>.

WORINGEN, Frank, "Compte rendu de recherches dans le quartier du centre-ville", in Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.16. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

GUILLET, Marianne, "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du Caire", à partir d'une interview de Samir Raafat - l'auteur de cet ouvrage qui était à l'époque, à paraître, Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.42.

إن هذا الجزء عن المعادى معتمد جزئياً على المعلومات التي وردت في هذه المقالة.

(١٠) علاء الديب، أيام وريدية، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٢، ص ١٣٤ .

(١١) المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

AL-KADI, Galila, "La division sociale de l'espace au Caire, ségrégation et contradictions", Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.48.

(١٢) يعتمد هذا الجزء على مقالة جلييلة القاضي التي سبق ذكرها. وكل المقطوعات أخذت من هذه المقالة.

MADOEUF, Anna, "Cohérence et cohésion d'un espace, une présentation de la ville ancienne du Caire", Egypte/Monde arabe n°22-2ème trimestre 1995, p.108-110.

(١٥) المصدر نفسه، ص ١١١ .

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

MADOEUF, Anna, Résumé de thèse, Lettre d'information de l'OUCC n°47, (١٧) décembre 1997, p.13.

AL-KADI, Galila, "La division sociale de l'espace au Caire, Ségrégation et contradictions", Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.35.

MADOEUF, Anna, Résumé de thèse, Lettre d'information de l'OUCC n°47, (١٩) décembre 1997, p.11.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١١ .

KERBOEUF, Anne-Claire, "La restauration du centre-ville du Caire, Enjeux sociaux et historiques d'un projet urbain", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.9. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hâzîn d'Ibrâhîm Aslân (né en 1935) ou La mar- (٢٢)
ginalité dans la ville, Mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA en Etudes
arabes et orientales, sous la direction de Abdallah Cheikh Moussa et Ludvik Kalus,
Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1998.

JACQUEMOND, Richard, "Le Caire tel que je ne l'ai pas lu dans les ro- (٢٣)
mans", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.45.

GUILLET, Marianne, "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du (٢٤)
Caire", à partir d'une interview de Samir Raafat - l'auteur de cet ouvrage qui était à
l'époque, à paraître, Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.43.

(٢٥) حديث مع يوسف شعبان، ٢٠٠٢/١١/٢٨ . يوسف شعبان شاعر يسكن في عين شمس في
شمال القاهرة وعمل لفترة طويلة بالكرية في مصر الجديدة. هذا الجزء عن تطور مصر الجديدة معتمد على
الحديث معه.

(٢٦) صبرى حافظ، جماليات الرواية الجديدة: القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية، ألف ، رقم
٢٠٠١ . ٢١

RAGIH, Abû Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contempo- (٢٧)
raine", Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.21.

(٢٨) المصدر نفسه، صفحة ٢٢ .

SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne (٢٩)
fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3, [en ligne] octobre 2002,
p.7-8. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٧ .

(٣١) المصدر نفسه، ص ٧ .

SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne (٣٢)
fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3, [en ligne] octobre 2002,
p.6-7. Disponible sur <http://www.cedej.org.eg>

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٦ .

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٦ .

RAGIH, Abû Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contemporaine" (٣٥)
raïne", Lettre d'Information de l'Oucc n°43, janvier 1996, p.16.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٧ .

(٣٧) هذا التعبير لجان شارل دييول، وجاء في مقالة أنا مادوف

Anna MADOEUF, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'information de l'Oucc n°43, janvier 1996, p.31

Voir à ce propos DEPAULE, Jean Charles, "Compte rendu de Mission", (٣٨)
Lettre d'Information électronique de l'Oucc n°2, [en ligne] janvier 2002, p.10-16. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>.

Voir aussi à ce propos BARGE, Célam, "La mobilité quotidienne: une (٣٩)
manière d'appréhender la ville", Lettre d'information de l'Oucc n°47, décembre 1997, p.16-28.

Cité dans Lettre d'information électronique de l'Oucc n°1, [en ligne] janvier 2001, p.8. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne (٤١)
fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'Oucc n°3, [en ligne] octobre 2002, p. 8. Disponible sur <http://www.cedej.org.eg>

MADOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature (٤٢)
égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'Information de l'Oucc n°43, janvier 1996, p.31.

(٤٣) نجيب محفوظ، زقاق المدق، بيروت، دار القلم، أول طبعة ١٩٧٢.

إبراهيم أصلان، عصافير النيل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.

حمدي أبو جليل، لصوم متقاعدون، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

مي التمساني، هليوبوليس، دار شوقيات، القاهرة، ٢٠٠٠.

ياسر عبد اللطيف، قانون الوراثة، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

يوسف إدريس، الندافة، مكتبة مصر، القاهرة.

(٤٤) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦١.

يوم قتل الزعيم، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٥.

ثرثرة فوق النيل، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٦.

ميرامار، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٧.

أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٧.

JACQUEMOND, Richard, Le champ littéraire égyptien depuis 1967, thèse (٤٥) de doctorat, sous la direction de Claude-France AUDEBERT, Aix-Marseille I, 1999, p. 432.

(٤٦) المرجع نفسه ، ص٤٢٦ - ٤٢٧ .

(٤٧) هناك عاملان يسمحان بتحديد التاريخ، أولا الإشارة إلى "أحوال الظلام والغارات" التي تدوم منذ "خمس" سنوات والإشارة إلى هزيمة إيطاليا (ص٢٢). وفي مقالاته يجادل مارويس ديب ضد غالى شكري، الذي كان يرى أن الرواية كتبت سنة ١٩٤١-١٩٤٢ .

" Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis Marius DEEB, "

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, (٤٨) p.314.

(٤٩) فاطمة الزهراء، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٧٨.

(٥٠) "فهو بالضبط هذا التناقض بين ما يمكن أن نطلق عليه عالم الزقاق والعالم خارج هذا الزقاق الذي يمثل الإشكالية المركزية في الرواية".

Marius Deeb, Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis

(٥١) محمود أمين العالم، من "عبث الأقدار" إلى "السراب" في "نجيب محفوظ، إنتاج نصف قرن"، غالى شكري، بيروت/القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٩ . ومن ناحية أخرى، فإن العالم يرى الثنائية الأساسية بين حميدة ورضوان: "تقوم الثنائية أساسا بين حميدة رمز التمرد وعدم الرضى والطموح، والسيد الحسيني رمز الرضا بالقضاء والقدر". وبالنسبة إلى العالم، فإن خروج حسين كرشة وعباس من الزقاق مشابه إلى حد ما. ولكنه لا يقدر بما فيه الكفاية رغبة حسين في الهروب من الزقاق ، وهي الرغبة التي تقره من حميدة، "أخته بالرضاعة".

(٥٢) إننا نقتبس هنا الجزء نفسه الذى وضعته أنا مادوف فى نهاية جزء يخص "أطراف المدينة الاجتماعية والمكانية". إن التغييرات فى حياة سيد عويس والتى تواكب مراحل صعوده الاجتماعى المختلفة، مرتبطة ارتباطا مباشرا بإبتعاده التدريجى عن حبه الأسمى. فيشكل الخروج من الأحياء القديمة مرحلة حاسمة من (...) صعوده الاجتماعى، وعكس ذلك فإن البقاء فى هذه الأحياء يعنى إعادة إنتاج النماذج القديمة. (...) ونجد هذه الإشكالية أيضا فى عمل نجيب محفوظ حيث نجد بعض التجار الأغنياء بين عالمين، فإذا كانوا لا يزالون يملكون محلاتهم فى المدينة القديمة، فإنهم لم يعودوا يعيشون بها وأطفالهم لا صلة لهم بها. فيعيش تاجر زقاق المدق فى الطمية "فترعرع الأبناء [قاص ومحام وطبيب] فى وسط جديد منقطع الأسباب بيئة التجار وأوساطهم، وسط يضم بلا ريب نوعا من الاحتقار للمهن الحرة جميعا".

(٥٣) تشير أنا مادوف أيضا إلى هذه الفكرة: "إن الزقاق هو عالم ووسط يرضى به البعض فى حين أن البعض الآخر - خصوصا الشباب - يحلم بأفاق جديدة وب حياة مختلفة تماما، تكون بالضرورة فى أماكن أخرى من المدينة. فإذا كان لا يمكن تخيل التغيير فى المكان نفسه، فلا بد من الرحيل حيث يوجد التغيير".

MADDOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la lettre d'information de l'OUEC n°43, janvier 1996, p.15.

(٥٤) ويشير ماريوس ديب إلى هذا التشابه فى الأسماء فى تحليله للرواية: "فليس من قبيل الصدفة أن يحدث اللقاء الأول بين حميدة وفرج إبراهيم فى مؤتمر سياسى. يلمح محفوظ هنا إلى أن طبيعة الحملات الانتخابية ليست ببعيدة عن مهنة فرج إبراهيم. إن اختيار محفوظ الدقيق لهذين الاسمين يعيد تشكيل نوع من الوحدة أو دائرة مكملة: إبراهيم فرحات وفرج إبراهيم".

Critical "Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius, Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.33.

(٥٥) حتى إذا كان ثمة أناس أشرار فى الزقاق فليس هناك أناس طيبون بشكل حقيقى فى المدينة، أو أنهم غير موجودين فى الرواية.

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, (٥٦) p.207.

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, (٥٧) p.213-222

(٥٨) ليست حميدة هى الوحيدة التى تحمل "اسم دلح" له رنين غير عربى ، فهذا هو أيضا حال معلم الموسيقى، "الفتى الغريب: "سوسو".

(٥٩) وتنعكس على مأساة الشيخ درويش، وهو إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية، هذه التغييرات :
" في شبابه، كان الشيخ درويش يدرّس اللغة الإنجليزية في إحدى المدارس التابعة لوزارة الأوقاف. ولكن عندما اندمجت هذه المدارس ومدارس وزارة التربية والتعليم أصبح موظفا في وزارة الأوقاف وانتقل من الدرجة السادسة إلى الدرجة الثامنة على سلم الخدمة. فأصبح درويش هكذا أحد ضحايا الصدام بين عالمين، العالم التقليدي والعالم الحديث. (...) لا يعيش الشيخ درويش في أي مكان لأنه لا ينتمي إلى زقاق المدق ولا إلى العالم الذي يجاوز هذا الزقاق. أوله ينتمي إلى العالمين في أن واحد، فهو أفندي أصبح شيخاً."

in Critical' Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius,
Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.34.

(٦٠) نجد المشهد نفسه في قصة يوسف إدريس القصيرة "النداء"، وهو المشهد الذي يتناول إحساس
فلاحه قادمة إلى العاصمة بالبوخة الشديدة، (يوسف إدريس، النداء، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٩،
ص١٤-١٦) .

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, (٦١)
p.318.

(٦٢) وهكذا نصل إلى نفس استنتاج ماريوس ديب الذي يقول إن "ما يشكل الإشكالية الرئيسية في
الرواية هو بالضبط التناقض بين ما يمكن أن نسميه عالم زقاق المدق والعالم خارج زقاق المدق."

in Critical' Najib Mahfuz's Midaq Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius,
Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.27.

RASH'D, Amina Dictionnaire Universel des Littératures, sous Idris Yûsuf (٦٣)
la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF.

(٦٤) المرجع نفسه .

(٦٥) المرجع نفسه .

P.M.KURPERSHOEK, The Short Stories of Yûsif Idris, A Modern Egyptian (٦٦)
Author, The Netherlands, Leiden E.J Brill, 1981, p.79.

Pierre Sansot, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.81. (٦٧)

(٦٨) المرجع نفسه ، ص٨٥ .

(٦٩) ص ١٦.

(٧٠) يوسف إدريس، قاع المدينة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨.

(٧١) Anna Madoeuf, " Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", .

Supplément à la Lettre d'Information de l'OUCC n° 43, janvier 1996, p.43.

لا يتناول عمل إدريس الثنائية بين عالم الريف وعالم المدينة فقط، وإنما أيضا التناقضات في قلب عالم المدينة، وهي التناقضات التي عمق إدريس معرفته بها من خلال عمله كطبيب في الأحياء الأكثر فقرا في القاهرة مثلما في هذه القصة، قاع المدينة، التي تحللها هنا أنا مادوف ضمن أعمال حديثة أخرى.

(٧٢) أنيس البياح، "صراع الأضداد في عالم يوسف إدريس"، في "يوسف إدريس بقلم هؤلاء"، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٣٠٤.

(٧٣) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٦٢-١٦٣.

(٧٤) محمود الورداني، أوان القطاف، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧٧.

(٧٥) كثيرا ما نجد هذه الإشكالية في أعمال يوسف إدريس، فنجد إشكالية الالتباس في العلاقات الجنسية في "بيت من لحم" وفي "الغيب" على سبيل المثال.

(٧٦) هكذا تفسر منى ميخائيل نهاية القصة: "في نهاية القصة تدخل فتحة إلى العالم الحقيقي وتتحمل بالكامل المسؤولية عن نفسها وعن مصيرها".

MIKHAIL, Mona, Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris, New-York and London, New-York University Press, 1992, p.110.

(٧٧) إبراهيم أصلان، بحيرة المساء، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢ [طبعة أولى ١٩٧١].

(٧٨) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢ [طبعة أولى ١٩٨٣].

(٧٩) إبراهيم أصلان، وريدية ليل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢.

(٨٠) حديث مع الكاتب، ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٣.

(٨١) المرجع نفسه.

(٨٢) وإن لم يعد عاملا بسيطا عندما خرج من البريد، بل "مستولا عن مكتب كان يجمع نحو ستين موظفا"، المرجع نفسه.

(٨٢) إبراهيم أصلان، حكايات من فضل الله عثمان، القاهرة، ميريت، ٢٠٠٢.

(٨٤) انظر أيضا "مالك الحزين".

(٨٥) انظر أيضا "بحيرة المساء"، الملهى القديم.

MADOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.32.

(٨٧) بل ومثيرا للطموح ، فيشير النص مثلا إلى أن وضعه كموظف والمبلغ الكبير الذى أودعه فى أمانات المستشفى هما اللذان أثارا اهتمام أفكار (ص٦٧).

(٨٨) وقد أشرنا إلى الظاهرة نفسها فى تحليلنا لقصة يوسف إدريس.

(٨٩) عبد المنعم تليمة، "إبراهيم أصلان، كتابة توائم بين الجمالى والوطنى"، ص ٥١ - ٥٥.

(٩٠) فريدة النقاش، "عصافير النيل"، الأمالى، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, mémoire de DEA, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

(٩٢) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢، ص ١٤١.

(٩٣) شخصية الجدة هانم تذكرنا بشخصية أخرى لأصلان وهى المرأة العجوز التى كانت تنام على الشاطئ تحت أقفاص فى قصة "الملهى القديم" من مجموعة "بحيرة المساء".

(٩٤) فريدة النقاش، "عصافير النيل"، الأمالى، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

(٩٥) كريم سامى، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان: نقاش أنبى"، الحياة، ١ نوفمبر ١٩٩٩.

عبده وازن، "اختفاء الجدة ذريعة للبحث عن الماضى"، الحياة، ٢٢ يناير ١٩٩٩: "اختفاء الجدة إذن هو الحدث الرئيسى فى الرواية ، وقد قاد الحفيد عبد الله إلى البحث عن ماضى أبيه وأمه وخاله وعن الحى الذى نشأت الأسرة فيه وعن ماضيه الشخصى أيضا".

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, (٩٦) Paris, Robert Laffont, 1982, p.860.

(٩٧) عبده وازن، "اختفاء الجدة ذريعة للبحث عن الماضى"، الحياة، ٢٢ يناير ١٩٩٩.

(٩٨) حديث مع حمدى أبو جليل، ٢ نوفمبر ٢٠٠٢ يعتمد هذا الجزء على الحديث.

(٩٩) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى، الحياة رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦.

(١٠٠) نفين النصيرى، "لصوص حمدى أبو جليل المتقاعدون، الخيال داخل مربع ورقة"، أخبار الأدب رقم ٤٨٤، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

(١٠١) منى طلبه، مداخلة فى أثناء مناقشة حول "لصوص متقاعدون" فى مقر حزب التجمع فى الزيتون، ٢٠ مايو ٢٠٠٢.

Pierre Sansot, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, (١٠٢) p.227.

(١٠٣) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى"، الحياة، رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦.

(١٠٤) نفين النصيرى، "لصوص حمدى أبو جليل المتقاعدون: الخيال داخل مربع ورقة"، القاهرة، أخبار الأدب رقم ٤٨٤، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

(١٠٥) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل: كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى"، الحياة رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦. وفى المقالة نفسها يقارن بدوى بين الطريقة التى يعالج بها حمدى أبو جليل فضاء مقلدا نسبيا وهامشيا لأسلوب محفوظ فى "زقاق المدق" وأصلان فى "مالك الحزين": "حيث يأخذ المكان الضيق المغلق على نفسه دور البطولة، فننتذكر قول نجيب محفوظ عن زقاق المدق بأنه مصيدة وتنتذكر إمبابة مالك الحزين التى ترسم لوحدة العلاقات اليومية بتفصيلاتها، وزخمتها. فى الروايات الثلاث حياة هامشية مبعدة ونفحة سخرية، لكنها لدى محفوظ ملجؤة بالكتابة الواقعية الأخلاقية، ولدى إبراهيم أصلان سخرية شفيفة حانية مبطننة بفنائية مكتومة، فى "لصوص متقاعدون" سخرية مدمرة تكشف عن شك يكاد يتحول إلى يقين فى لا منطقية العالم وخداعه لنا".

(١٠٦) يعطى الراوى للفلاحين الذين يسكنون قراهم القيم الإيجابية نفسها التى يعطيها للبؤس فيتميز فوزى والد عادل ونجار القرية بأمانة غير موجودة فى منشية ناصر كلها.

(١٠٧) محمود قرنى، حديث، "الروائى والقاص حمدى أبو جليل يحتفى بلصوصه المتقاعدين: والمؤسسة الثقافية استوعبت المثقفين ولكن السؤال: ماذا صنعت بهم وماذا صنعوا بها؟"، لندن، القدس العربى، ٢ أبريل ٢٠٠٢.

(١٠٨) يذكرنا هذا بميكروفون جامع الكيت كات فى "مالك الحزين" حتى إذا كانت الأخبار التى نُشرت من خلاله مختلفة تماما فكان عم عمران يروى تاريخ فضاء إمبابة.

(١٠٩) حديث مع الكاتبة، فى القاهرة، ٢٠٠٢/٧/٢.

- (١١٠) حديث مع الكاتبة فى جريدة لا مونتان La Montagne ٢٠٠٣/٢/٢٣.
- (١١١) المصدر نفسه .
- (١١٢) مى التلمسانى، نيازاد، شرقيات، القاهرة ١٩٩٧ . قوبلت هذه الرواية بحماس لدى النقاد فى مصر وترجمت إلى عدة لغات منها الألمانية والإنجليزية والكاتالونية والإسبانية والفرنسية والهولندية.
- (١١٣) السينما العربية من المحيط إلى الخليج، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٤.
- قراءة المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.
- ثلاث مسرحيات لفرناندو أربال (ترجمة جماعية)، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.
- المونتاج السينمائى، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٧.
- "لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكى؟"، القاهرة، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٩.
- المدارس السينمائية الكبرى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
- فؤاد التهامى وزهرة المستحيل، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥.
- (١١٤) الاقتباس الأول فى صيغة المتكلم والثانى فى صيغة الغائب. سنعود إلى الانتقال من صيغة إلى أخرى فى الجزء الخاص بتقنيات السرد.
- (١١٥) نفين النصيرى، "مكانيات التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور و"خرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.
- (١١٦) SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.364.
- (١١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٥.
- (١١٨) إدوارد سعيد، "خارج المكان"، ترجمة فواز طرابلسى، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠.
- (١١٩) صبرى حافظ، مرثية عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة 3/03/2002 Alarabonline.
- (١٢٠) يبدو أنه لا وجود للرجال فى هذه العملية وشخصيات الرجال هى الأقلية فى هذا النص.
- (١٢١) نفين النصيرى، "مكانية التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور و"خرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة قُرئت يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى المؤتمر حول الرواية والمدينة الذى انعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر.

(١٢٢) محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية - القسم الثاني من الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

(١٢٣) محمد كمال السيد محمد، "أسماء ومسميات من مصر القاهرة"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, (١٢٤)
p.278.

(١٢٥) الراوية هي التي اختارت أن تقدم الأشياء بهذه الطريقة المثالية عندما قررت أن تحكي من وجهة نظرهما تاريخ فضاء هليوبوليس:

"ومن المؤكد أن هذه النصوص لا تقف موقف الضد من التاريخ بل تعلن أفول التاريخ كميثا-نص كبير وتحتفي بالتعددية في تأويل وتفسير التاريخ".

نفين النصيري، "مكانيات التاريخ في السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، و"خرائط للموج" لسهام بيومي و"هليوبوليس" لمي التلمساني"، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ في مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد في القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

(١٢٦) العباسية هو حي تسكنه الطبقات المتوسطة بُني في عهد الخديوي إسماعيل يقع على مقربة من وسط البلد. يأتي اسمه من اسم الخديوي عباس الذي أمر ببناء هذا الجزء من المدينة.

(١٢٧) يرى صبرى حافظ أن "هذا الفصل الذي يتحدث عن انقراض مهنة الخياطة التقليدية التي كانت تعد جهاز العروس، يعد المقابل النسوي لراوي المقهى في "زقاق المدق" الذي استغنى عنه المعلم كرشة بعد ظهور الرانيو".

صبرى حافظ، "هليوبوليس، مريثة عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة"، 3/3 alarabonline 2003.

(١٢٨) المصدر نفسه .

HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA, 1998, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

كنا قد وصفنا في هذا العمل كيف أن العالم الحسي لقمع انتفاضة ١٩٧٧ داخل فضاء إمبابية مبني في تناقض تام مع فضاء إمبابية، أو بمعنى أدق مع فضاء إمبابية في ذاكرة سكانها: "يقع هذا المشهد عند قمع

انتفاضة ليلة ١٨ يناير ١٩٧٧ ، وهو من آخر المشاهد عبر الرواية ، ذلك الذى نرى فيه قوات مكافحة الشغب تقتحم إمبابة وتضرب الناس بالقنابل المسيلة للدموع. تتبين من النص أن هذه القوات غربية عن إمبابة بطرق مختلفة. أولا من خلال الإحساس أن إمبابة أصبحت مدينة صغيرة يحاصرها العدو ، وثانيا من خلال تدخل عناصر حسية غير معتاد عليها. ويبدأ هذا المشهد عندما يريد جابر اللبان أن يذهب إلى الزمالة على دراجته لكى يتزود من هناك باللبن والزبادى فيُضطر إلى الرجوع إلى إمبابة عندما يرى أعدادا كبيرة من عساكر الأمن المركزى تسد الكبارى والطرق المؤدية إلى الجيزة (ص ١٥٢). تحاصر عساكر الأمن المركزى إمبابة وكأنها تريد أن تفصلها أكثر عن المدينة. وتلك هذه العساكر من خارج إمبابة، من المدينة. وأيضا فإن مشهد هلوسة قدرى يؤكد فكرة أن إمبابة مدينة محاصرة بقوات بخيلة عليها: "هلوس بكلمات ماكبت إن علقوا الرايات على أسوارنا الخارجية ما زالت الصرخة هي أنهم قادمون وقوة مدينتنا ستضطك هزا من الحصار" (ص ١٥٧). مصطلحات "أسوارنا الخارجية" و"مدينتنا" بصيغة الجمع، الضمير وكلمة "الحصار" تدل هنا على هذا الخيال الذى يرى نفسه محاصرا.

إن هذا القمع الغريب والدخيل على بيئة إمبابة يرتبط فى أذهان سكان إمبابة بالمدينة. وتلك فكرة تؤكدنا عناصر أخرى فى النص. فيظهر عدد من العناصر الحسية الغربية تماما عن العالم الحسى المعتاد لسكان إمبابة. المشهد الذى نرى فيه الشيخ حسنى فى وسط الميدان يحيل إلى وجود قوات الأمن فقط من خلال حاسة الشم والسمع واللمس. ينتبه الشيخ أولا إلى هذه الرائحة الحادة التى تقرزها القنابل المسيلة للدموع ، وهذا العنصر يتكرر بعد ذلك عدة مرات: "رائحة غريبة حرقت أنفه". هناك أيضا هذا الانفجار الذى يسمعه الشيخ دون أن يستطيع تحديد مصدره ، ثم صوت الأقدام القادمة من بعيد. الأهمية التى تتخذها هنا وصف الرائحة الحارقة تبدو لنا ذات دلالة حيث إنها تذكر بتلك الروائح فى القاهرة المحترقة عند رجوع يوسف النجار لإمبابة وحيث إنها التقيض الكامل لعبق الكيت كات فى ذاكرة سكانه، وهذا ليس فقط بسبب طبيعتها الكريهة ولكن أيضا بسبب كونها غير طبيعية. رائحة القنابل المسيلة للدموع تلك التى تقتحم قضاء إمبابة بعنف هى فى الحقيقة رائحة قادمة من الخارج وبالتالي فإنها تنتمى إلى المدينة وإلى الحداثة.

(١٢٠) حديث مع الكاتبة، فى القاهرة، ٢٠٠٣/٧/٣.

(١٢١) نغين النصيرى، "مكانيات التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين قطعة من أوربا" لرضوى عاشور وخرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لى التلمسانى، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

وحيث إن أبطال الروايات الثلاث يفتقدون ما يصفه باشلار بـ "الألفة فى الفضاء الداخلى" ولم يعوبوا قادرين على سكنى فضائهم الحيوى باتساق مع كل تناقضات الحياة الراهنة، وصاروا عاجزين عن تثبيت جنودهم يوما بعد يوم فى ركن من العالم ليكون قضاءهم الخاص والأول، فقد لجأ جميعهم إلى استحضار ذلك الزمن الآخر القابع فى تلافيف الذاكرة الطويلة البعيدة - القريبة، فصارت الكتابة عملية للبحث عن المكان المفقود وللإجابة عن أسئلة ظلت تراوخت أبطال الروايات الثلاث.

تلجأ "ماهى" فى هليوبوليس إلى الذاكرة بوصفها وسيلة لإدراك مراحل التحول التى ألمت بها لاستعادة تلك اللحظة الغامضة فى الطفولة التى تحولت فيها إلى ماريونيت، إلى ظل أو قناع أو شيء يشق عليها تعريفه واعيّة من ١٥.

التاريخ الرسمى إذن أو "التذكارى" كما يعرفه نيتشه أصبح فى الخلفية ، أما الحكى أو التاريخ الشخصى فأصبح له الصدارة، والذى يتشكل وفقا للمخيلة الخاصة ويتبعاً لوجهه النظر المتبناة، هو الذى يعطى للأشياء معنى.

(١٣٢) حديث مع الكاتب، ٤ يوليو ٢٠٠٣.

(١٣٣) المرجع نفسه.

(١٣٤) المرجع نفسه.

This sense of possibility, of meeting and of movement, is a permanent" (١٢٥)
element of my sense of cities" WILLIAMS, Raymond, The country and the city, New-York, Oxford University Press, 1973, p.6.

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, (١٣٦)
p.123.

(١٣٧) انظر تيريز عبد المسيح، "تساؤلات حول الأجوبة اللتبسة"، مجلة المدى، بيروت، ٢٠٠٢.

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, (١٣٨)
p.284.

(١٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.

(١٤٠) انظر إلى الجزء ٤، الجزء الخاص بالميكروإصابات.

(١٤١) فى المترو، على العكس، تختلط الأجسام والوجوه فى إرهاب غير واضح المعالم وتتجدد بسرعة تجردها من أى فردية حقيقية. إن زحام المترو ليس زحاما عابيا. فلتتخيل زحام المساء فى الشوارع الكبيرة، فحتى إذا كان زحاما كثيفا فهو يبدو فى نفس الوقت شفافا، مساميا، شبحيا إلى حد ما. يبدو من السهل الدخول فيه دون أن يطيح بك أحدهم. (...) باختصار، لا يتميز بلزوجة زحام المترو الموحد حيث يتخلى الإنسان عن المطالبة باختلافه ويوافق على أن وجهه بل وابتسامته الخاصة أو حتى ألمه الخاص تُنتزع منه. لقد تم إلغاء كل ما هو مجانى ولا يتبقى إلا الضرورة والعمل، فتبدو نظرات المسافرين حتى إذا كانوا يقرأون وكأنتها عمياء ، وفى كل الأحوال لم تعد تمتلك حرية المشاكسة تلك، حيوية الإنسان الذى يحاول أن يفهم تنوع العالم المتحرك، أن يفهم مملكته، كما كان يفعل، على سبيل المثال، راكب الأوتوبيس فى الجزء الخلفى، هناك

أتوبيسات في باريس الجزء الخلفى منها لا سقف له ومخصص للوقوف فقط فيسمع للركاب أن يتفرجوا على المدينة . هنا لم تعد الوجوه تتطلع إلى شرف التعبير، فهي لا تنتظر إلا الخروج إلى السطح للعودة إلى شكلها المعتاد. ولكننا لا يمكننا أن نضع هذا التناقض على مستوى كوني: السماء والأرض، الضوء والظلام. بالتأكيد أسطورة مرات ومقاعد المترو لها نكهتها الأكثر شعبية (...). ولكن المترو ينزله المفاجئ تحت الأرض، بكتلته الصوتية، يذكرنا بعمالة الحقبة الصناعية كما يحمل رمز القضيب (...). phallique ، ولكن إذا أردنا أن يكون التناقض كاملا، فلا بد أن ينتمى المترو إلى عالم آخر يدخلنا في حياة المدينة التحتية، في حين أننا، إذا نظرنا إلى الأمر من قريب، نجد أن المترو هو في حقيقة الأمر استمرار للمدينة، فهو يُظهر طبيعة المدينة المرهقة بالنسبة إلى العمال والبسطاء. "الإنسان فيه يتفكك"، "hommes 's'y défont"، لا لأنه يقابل فيه الأخرى ولا لأنه يدخل في بطن الأرض الساخنة ولكن لأنه مجبر على بذل مجهود إضافي في رحلة العمل اليومية (...). وسريعا ما ظهر [المترو]، بسبب معماره، كشكل عتيق، فقد يمثل، في إطار الحداثة، ما سوف يخرج سريعا عن الموضة. يذكرنا بمدينة لم تعد مدينتنا وإن شعرنا نحوها بؤما. فكأنه يضعنا، تماما مثل البارات، مثل غرفة البواب، مثل برج إيفل، في مواجهة "الحضري"، في مواجهة ما هو "قمة الحضري" trop-urbain.

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.210-212.

قدّم شبكة المترو الباريسية هو الذى خلق هذه "الأسطورة"، هذا الخيال المرتبط بالمترو الذى يشير إليه سانسو هنا. فالمترو في باريس مرتبط في الأساس بالثورة الصناعية وليس بتوسع مدن ضخمة مثل القاهرة حيث بُنى من أجل الربط بين مركز المدينة وضواحيها. وبالرغم من خصوصية العناصر التي يشير إليها سانسو، إلا أنها مفيدة في تحليلنا لمصورة المدينة في نص مصرى: خصوصية زحام المترو وطبيعت المرهقة وأخيرا فكرة "الحضري" وما هو قمة الحضري.

(١٤٢) الكاتب نفسه هو الذى يستخدم هذا الوصف في حديث يجاوب فيه على سؤال "لماذا اخترت فترة الثمانينيات تحديدا لتدور فيها معظم أجواء الرواية؟": لأن هذه الفترة شهدت ظاهرة المخدرات التخيلية ... هذه الثقافة انتشرت في ضواحي المدينة وأطرافها البعيدة، وهنا لا أحيل إلى دلالة طبقية لكنى أحدد ثقافة الأطراف بغض النظر عن كونها عشوائية أم راقية. برغم انعزال الثقافة التي نتحدث عنها وهامشيتها إلا أنها كانت تختلف عن الثقافة السائدة .

حديث مع حسن عبد الموجود، (ياسر عبد اللطيف في "قانون الوراثة": أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج!)، أخبار الأدب، ٣ مارس ٢٠٠٢.

(١٤٣) ماري تيريز عبد المسيح، كتابات اليوم: تساؤلات حول الأجوبة الملتبسة، مجلة المدى، بيروت، ٢٠٠٢.

(١٤٤) يذكرنا هذا المشهد بمشهد آخر مشابه من رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان والذي كان الراوى قد شعر فيه بالوحدة في قلب المظاهرة: "ولكن هنا وفي إطار ذكريات يوسف للمظاهرات الطلابية عام

١٩٧٢ نجد الفشل. أولا من وجهة نظر يوسف النجار نفسه الذى يحاول أن يغنى مع الآخرين ولكنه لا ينجح فى هذا: "حاولت أن تشاركهم ولكلك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء" (ص ٨٢) ولا ينجح فى أن يندمج فى هذا القضاء الجماعى الجديد ، فالوحدة التى كان يحاول أن يهرب منها ما زالت موجودة .

إمبابية مدينة مفتوحة، دراسة لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، أمكنة، العدد الثالث، أغسطس ٢٠٠١، مترجم عن:

Dina Heshmat, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, Mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA, sous la direction d'Abdallah Cheikh Moussa et Ludvik Kalus, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1998.

(١٤٥) الأمر لم يكن يعنينى، أشاهده كنوع من الفلكلور السياسى، بما يضمه من طلاب متظاهرين وعملاء مباحث وجنود أمن مركزى.

حوار مع حسن عبد الموجود، "ياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة": أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٣/٣.

(١٤٦) المصدر نفسه: المشهد الذى نرى فيه الشيخ حسنى فى وسط الميدان يحيل إلى وجود قوات الأمن فقط من خلال حاسة الشم والسمع واللمس. ينتبه الشيخ أولا إلى هذه الرائحة الحادة التى تفرزها القنابل المسيلة للدموع وهذا العنصر يتكرر بعد ذلك عدة مرات: "رائحة غريبة حرقت أنفه". هناك أيضا هذا الانفجار الذى يسمعه الشيخ دون أن يستطيع تحديد مصدره ثم صوت الأقدام القادمة من بعيد.

(١٤٧) يقول وائل عبد الفتاح، "والوراثة لم تكن تخص عائلته المهاجرة من النوبة بل التراكم الثقافى الذى يؤدى إلى المقاومة للعناصر المورثة". [وائل عبد الفتاح، لعبة المرايا فى الضواحي، صوت الأمة، القاهرة، ٦ يناير ٢٠٠٢]. أما بالنسبة إلى ناصر كامل فـ"المعرفة والثقافة إذا كانت الفعل الأول لمقاومة "قانون الوراثة" ، [ناصر كامل، "تواطؤ الوعى والمصادقات"، أخبار الأدب، القاهرة ٧ أبريل ٢٠٠٢] . وأخيرا تعتبر مقالة "وجهات نظر" أن "قانون الوراثة" لم يخلف أثارا مهمة فى رواية ياسر عبد اللطيف (الأولى): إن هى إلا فساد الأسنان وانحسار النظر وبعض الملامح الفيزيائية والنفسية المنحدرة إلى الراوى من "الجيتو النوبى" كما يسميه. [وجهات نظر، فى الرواية المصرية الجديدة، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢] .

(١٤٨) ناصر كامل، "تواطؤ الوعى والمصادقات"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٤/٧.

(١٤٩) حوار مع حسن عبد الموجود، "ياسر عبد اللطيف فى قانون الوراثة: أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٣/٣.

(١٥٠) المصدر نفسه.

المراجع

١ - الأعمال الأدبية (المصادر)

- إبراهيم أصلان، "عصافير النيل"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.
حمدي أبو جليل، "لصوص متقاعدون"، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.
مى التلمساني، "هليوبوليس"، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠.
نجيب محفوظ، "زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢.
ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.
يوسف إدريس، "النداهة"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩.

٢ - مراجع عامة باللغة العربية

- إبراهيم أصلان، "مالك الحزين"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، الطبعة الأولى،
١٩٨٣ نشرت مؤخرا فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
إبراهيم رمانى، "المدينة فى الشعر العربى، الجوائز نموذجاً، ١٩٦٢-١٩٢٥"،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
جابر عصفور، "زمن الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

جمال حمدان، "القاهرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
حسين حمودة، "الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات في مصر"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
محمد حسنين هيكل، "خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر أنور السادات"، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٨٥، الطبعة التاسعة.

بالمفتين الفرنسية والإنجليزية

ARNAUD, Jean-Luc, Le Caire: mise en place d'une ville moderne, 1867-1907, Arles, Actes Sud, 1998, 444p.

BENJAMIN, Walter, "Paris, capitale du XIXe siècle", in Poésie et révolution, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p.123-138.

BERMAN, Marshall, All that is solid melts into air: the experience of modernity, New-York, Penguin Books, 1988, 383 p.

BOURDIEU, Pierre, Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1998,

Bulletin d'informations architecturales, Paris, Institut Français d'architecture, IFA, supplément au n°89, novembre 1984.

CALVINO, Italo, Les villes invisibles, Paris, Seuil, 1974, 189 p.

CHALINE, Claude, Les villes du monde arabe, Paris, Armand Colin, 2ème éd., 1996, 192p.

FESTA-MC-CORMICK, Diana, The City as Catalyst, a study of ten novels, Rutherford [NJ], Fairleigh Dickinson University Press, 1979, 213 p.

FLORIN, Bénédicte, "Le Caire: l'insertion socio-spatiale des citadins à travers l'étude de la mobilité résidentielle.", Mémoire de DEA de géographie, sous la direction de J.CHAMPAUD, Paris I, Institut de géographie-Paris X-Nanterre, 1991-1992.

HEYKAL, Mohamed, L'automne de la colère, L'assassinat de Sadate, traduit de l'anglais par Lotfallah Soliman avec J.Mariani et Cl.Yelnick, Paris, Ramsay, Collection l'épreuve des Faits, 1983.

JACQUEMOND, Richard, Le champ littéraire égyptien depuis 1967, thèse de doctorat, sous la direction de Claude-France AUDEBERT, Aix-Marseille I, 1999.

LOWY, Michaël, "Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue.", Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27-29 juin 1983, édité par Heinz Wisman, Paris, le Cerf, 1986, p.629-639.

RAYMOND, André, Le Caire, Paris, Fayard, 1993, 428 p.

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, 420 p.

WILLIAMS, Raymond, The Country and the City, New-York, Oxford University Press, 1973, 344p.

٣ - دراسات في علم تخطيط المدن عن القاهرة

BARGE, Célam, "La mobilité quotidienne: une manière d'appréhender la ville", Lettre d'information de l'OUCC n° 47, décembre 1997, p.16-28.

BENSMAIA, Réda, "Villes d'écrivains", Peuples méditerranéens n°78, 1997, p.157-167.

CHARMES, Jacques, L'évolution des structures de l'emploi dans le centre du Caire (1986 - 1967), Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.125-152.

DEBOULET, Agnès, Etat, squatters et maîtrise de l'espace au Caire, Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.79-96.

DENIS, Eric, "La mise en scène des °Ashswaiyyat, premier acte: Imbâba, décembre 1992", Egypte/Monde arabe n°20, 1994, p.117-132.

DEPAULE, Jean-Charles, "Le Caire: emplois du temps, emplois de l'espace", Maghreb-Machrek n°127, 1990, p.122-133.

Des territoires en formation. Jeunesse et urbanisation du Caire», Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.153-161.

"Compte rendu de mission", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°2, [en ligne], janvier 2002, p.10-16. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

"L'impact du réseau du métro du Caire", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.6. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

GUILLET, Marianne, "A paraître: "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du Caire", Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.42-43.

HASSAN, Fayza, "Quartiers oubliés, étude sociale d'un lieu de mémoire", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.13-15, Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

IRETON, François, " Du limon au béton, l'urbanisation spontanée à Bulaq al-Dakrur" , Bulletin du CEDEJ n°24, 1988, p.121-150.

" L'immigration dans cinq grandes villes d'Egypte au XX siècle" , Egypte/Monde arabe n°32, 1997, p.43-71.

JACQUEMOND, Richard, "Le Caire tel que je ne l'ai pas lu dans les romans", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.45-47.

KERBOEUF, Anne-Claire, "La restauration du centre-ville du Caire: enjeux sociaux et historiques d'un projet urbain", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.8-12. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

LABIB, Albert, BATTAIN, Tiziana, »Le Caire-mégalopole perçue par ses habitants« , Egypte/Monde arabe n°5, 1991, p.19-40.

AL-KADI, Galila, " La division sociale de l'espace au Caire" , Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.35-55.

Nouvelles tendances de l'urbanisation en Egypte : ruptures ou continuité ?« , Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.25-45.

KOULOUGHLI, Djamel-Eddine, " Sur quelques approches de la réalité sociolin-

guistique arabe" , Egypte/Monde arabe n°27-28, 1996, p.287-299.

MADOEUF, Anna, " Cohérence et cohésion d'un espace. Une présentation de la ville ancienne du Caire" , Egypte/Monde arabe n°22, 1995, p.97-122.

" Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine" , Supplément à la lettre d'information de l'OUCC n°43, 1996, 34p.

"Résumé de thèse: Images et pratiques de la ville ancienne du Caire: les sens de la ville", Lettre d'information de l'OUCC n°47, décembre 1997, p.6-15.

PANERAI, Philippe, NOWEIR, Sawsan, »Du rural à l'urbain« , Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.97-124.

PUIG, Nicolas, "L'avenue Muhammad °Alī au Caire: musiciens professionnels et centralité d'un lieu", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.17-21. Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

RAGIH, Abū Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contemporaine", Lettre d'information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.16-25.

"L'aménagement urbain en Egypte à la fin du XX^e siècle. Panorama en 3 actes", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.48-54.

SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3 [en ligne], Octobre 2002, p.2-9, Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

VOLAIT, Mercedes, "La ville nouvelle d'Héliopolis à travers ses archives locales", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.35-38, Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

WAGIH, Ahmad, »Ecart des conditions socio-économiques entre la périphérie et le centre du Caire« , Egypte/Monde arabe n°22, 1995, p. 143-155.

WORINGEN, Frank, "Dans le quartier du centre-ville", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.16, Disponible sur: <http://www.cedej.org.eg>

٤ - عن نجيب محفوظ وزقاق المدق

باللغة العربية

فاطمة الزهراء، "الرمزية في أدب نجيب محفوظ"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

محمود أمين العالم، من "عبث الأقدار" إلى "السراب"، في "نجيب محفوظ، إبداع نصف قرن"، غالى شكرى، دار شروق، بيروت القاهرة، ١٩٨٩.

باللغتين الإنجليزية والفرنسية

DEEB, Marius, "Najib Mahfuz's Midaq Alley: a socio-cultural analysis", in Critical Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.27-36.

KILPATRICK, Hilary, The Modern Egyptian Novel: a Study in Social Criticism, Londres, Ithaca Press, 1974, 254 p.

MEHREZ, Samia, " Re-writing the city: the case of Khitat al-Ghitani" . in Egyptian Writers between History and fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani, Le Caire, AUC Press, 1994, p.59-77.

SAKKUT, Hamdi, The Egyptian Novel and its main trends from 1913 to 1952, Le Caire, AUC Press, 1971, 165 p.

SOMEKH, Sasson, The Changing Rhythm, Leiden, E.J. Brill, 1973, 241 p.

al-TAWATI, Mustafa, " Place in three novels by Mahfouz " in Critical perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991.

٥ - عن يوسف إدريس والنداهة

باللغة العربية

اعتدال عثمان، "يوسف إدريس: ١٩٢٧-١٩٩١"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

سمير الصايغ، "حوار"، مواقف، سبتمبر ١٩٧٠، ص ٥١-٦٦.

طله حسين، حسين فوزى، لويس عوض وآخرون، "يوسف إدريس بقلم هؤلاء"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.

عبد الحميد القط، "يوسف إدريس والفن القصصى"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

عبد الرحمن أبو عوف، "دلالات الرؤية فى العالم القصصى ليوسف إدريس"، المجلة سبتمبر ١٩٧٠.

"يوسف إدريس وعالمه فى القصة القصيرة والرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

غالى شكرى، "أزمة الجنس فى القصة العربية"، بيروت، ١٩٦٢، ص ٢٣١-٢٥٥.

"حوار"، نوفمبر-ديسمبر ١٩٦٥، ص ٤٠-٥٣.

لويس عوض، "يوسف إدريس وفن الدراما"، الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ٨٥-٩٦.

باللغة الإنجليزية

ALLEN, Roger, ed., Critical perspectives on Yusuf Idris, Washington, D.C., Three Continents Press, 1994, 180 p.

" The artistry of Yusuf Idris« , World Literature Today, 55, n°1, 1981, p. 43-47.

EL-BANNA MUSTAFA EZZ EL-DIN, Hassan, Language Levels in Yusif Idris's writings, Thesis, AUC, Le Caire, 1982.

COBHAM, Catherine, »Sex and society in Yusuf Idris : Qa' al-Madina« , Journal of Arabic Literature, Volume 6, 1975, p.78-88.

COHEN-MOR, Dalya, Yusuf Idris Changing Visions, Potomac MD USA, Sheba Press, 1992, 188 p.

EL-ENANY, Rasheed, »The western encounter in the works of Yusuf Idris« , Research in African Literatures Volume 28, n°3, automne 1997, pp. 33-55.

KURPERSHOEK, P.M, The short Stories of Yusuf Idris, a modern Egyptian Author, Leiden E.J Brill, 1981, 222 p.

MIKHAIL, Mona, Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris, New-York, New York University Press, 1992, 168 p.

Images of Arab Women, Washington, D.C, Three Continents, 1979, pp. 77-111.

SOMEKH, Sasson, Language and theme in the short stories of Yusuf Idris Journal of Arabic Literature Volume 6, 1975, p. 89-100.

٦ - عن إبراهيم أصلان، مالك الحزين وعصافير النيل

أحمد محمد عطية، "مالك الحزين الجديد: لماذا يلتزم الصمت؟"، صوت العرب، ١٠ أكتوبر ١٩٨٦.

إدوار الخراط، "إبراهيم أصلان وقناع الرقض"، جاليري ٦٨، القاهرة، فبراير ١٩٧١، أيضا في "الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية"، بيروت، دار الآداب، نُشر أولاً سنة ١٩٩٣.

أمجد ناصر، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان"، الطليعة، قبرص، ١٤ ديسمبر ١٩٨٣.

- إيمان حميدان يونس، "إبراهيم أصلان عن عصافير النيل: شخصيتي بدون تجارب غنية لا تستطيع أن تعيش"، السفير، بيروت، ١٢ مارس ١٩٩٩.
- بسام حجار، "عصافير النيل" تحفة إبراهيم أصلان، ضربات متقنة.. موجعة"، الاتحاد الثقافي، ١٨ مارس ١٩٩٩.
- بلال فضل، "حدوتة مصرية، عصافير النيل"، النقاد ٣٠، بيروت، ٦ تشرين الثاني ٢٠٠٠.
- جمال الغيطاني، "مالك الحزين في بولونيا الإيطالية، هيلارى كيلباتريك تقرأ إبراهيم أصلان"، الأخبار، القاهرة، ٢٤ أغسطس ١٩٨٨.
- جورج دورليان، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان، الماضي امرأة واللحظة غياب"، السفير، بيروت، ١٣ أغسطس ١٩٩٩.
- حسن حماد، "مالك الحزين: دراسة بنيوية تكوينية"، كتاب إيقاعات النقد، يناير ١٩٩٤.
- حسن داوود، "عصافير النيل لا تظهر إلا مرة واحدة"، الحياة، لندن، ١٨ فبراير ١٩٩٩.
- حسين عيد، "قراءة في رواية مالك الحزين"، إبداع رقم ١١، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٣، ص ١٠٢-١٠٥.
- حمدي أبو جليل، "هرم مقلوب يتطلع إلى شروق الشمس وتجدد الحياة"، الاتحاد، أبو ظبي، ١١ يوليو ٢٠٠٠.
- "فن مدهش يصافح الحياة العادية"، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ٨ نوفمبر ١٩٩٩.
- خليل كلفت، "إبراهيم أصلان في مرحلته الجديدة"، جاليري ١٩٦٨، القاهرة، فبراير ١٩٧١.

دينا حشمت، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان (مواليد ١٩٣٥)، الهامشية في المدينة"، رسالة ماجستير تحت إشراف عبدالله شيخ موسى ولودفيك كالوس، جامعة السوربون، (باريس ٤)، ١٩٩٨.

سامى خشية، "مالك الحزين وإمبابة، مع التجربة ويعدها"، إبداع، القاهرة، فبراير ١٩٨٦.

سامى كريم، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان: نقاش أدبي"، الحياة، لندن، ١٦ نوفمبر ١٩٩٩.

سليمان زين الدين، "ريفيون على هامش المدينة"، النهار، بيروت، ٢٦ مارس ١٩٩٩.

شاكر عبد الحميد، "مالك الحزين: الحركة وعبور الحواجز. دراسة طوبولوجية"، القاهرة، ١٥ يوليو ١٩٨٨، ص ١٠-١٦.

صبرى حافظ، "مالك الحزين، الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الرواية"، فصول رقم ٤، القاهرة، يوليو-أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤، ص ١٥٩-١٧٩.

عبد الحميد إبراهيم، "مالك الحزين وحلم ليلة شتاء"، مجلة الأقلام، بغداد، أغسطس ١٩٨٧، ص ٤-١١.

عبد الحميد البرنس، "إبراهيم أصلان: شهادة روائية وندوة حول عصافير النيل"، الحياة، لندن، ٢ يوليو ٢٠٠٠.

عبد العزيز موافى، "مالك الحزين بين المكان، اللغة، الحلم المفقود" إبداع رقم ١١، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٤، ص ٣٠-٣٩.

عبد وازن، "عصافير النيل، رواية إبراهيم أصلان الجديدة، اختفاء الجدة ذريعة سردية للبحث عن الماضى"، الحياة، لندن، ٢٢ يناير ١٩٩٩.

عزت القمحاوى، "إبراهيم أصلان، مالك... السعيد"، أخبار الأدب رقم ١٦٧، القاهرة، ٢٢ سبتمبر ١٩٩٦.

حديث: "إبراهيم أصلان: لا أكتب على.. بل أكتب به"، أخبار الأدب، رقم ١٩٠، القاهرة، ٢ مارس ١٩٩٧.

على الحبيب الفريوى، "عصافير النيل"، الناشر رقم ١، بيروت، شتاء ١٩٩٩.
على الراعى، "فى رواية إبراهيم أصلان: حزين .. حزين مالك الحزين"، مجلة المصور، القاهرة، ٢٠ يوليو ١٩٨٤.

عماد الغزالى، "أطياف تنبعث من ذاكرة لاقطة"، الوفد، القاهرة، ٩ مارس ١٩٩٩.
غالب هلسا، "قصص إبراهيم أصلان"، جاليرى ٦٨، القاهرة، فبراير ١٩٧١.
فاروق عبد القادر، "إبراهيم أصلان فى عصافير النيل: العودة إلى الأرض الأليفة"، المصور، القاهرة، ١٥ يناير ١٩٩٩.

فريدة النقاش، "مالك الحزين: يوسف النجار خلع جلباب أبيه" الأهالى، القاهرة، ٢٨ سبتمبر ١٩٨٣.

"عصافير النيل"، الأهالى، القاهرة، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

فريدة مرعى، "أنا من إمبابة... إذا فأنا موجود. إطلالة على عالم إبراهيم أصلان"، الهلال، القاهرة، يونيو ١٩٨٧، ص ١١٧-١٢١.

فيصل دراج، "جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد"، الحرية، ٣٠ أكتوبر ١٩٨٣.

مارى القصيفى، "عصافير النيل إبراهيم أصلان، رواية التفاصيل وال رغبات"، ملحق النهار، بيروت، سبتمبر ١٩٩٩.

محمد الشاذلى، "حوار"، الوسط، لندن، ١٥ مارس ١٩٩٩.

محمد عطية غنيم، "حوار"، جريدة العربى، القاهرة، ١٩ فبراير ١٩٩٩.

محمد كشيك، "ملاحم الرؤية الإبداعية فى روايات مالك الحزين"، القاهرة رقم ٨٨،
القاهرة، ١٥ أكتوبر ١٩٨٨، ص ٢٤-٢٧.

محمد مجدى، "الغرباء والمهمشون لا يعودون"، القدس العربى، لندن، ١٥ يناير
١٩٩٩.

محمود حنفى قصاب، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان: مثقف حائر بين شعبه
وطموحاته"، مجلة أوراق، لندن، ١٩٨٤.

مراد عبد الرحمن مبروك، "توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية المعاصرة
فى مصر"، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، ٣٠-٣١ يناير- يونيو ١٩٩٠.

هنا فتحي، "حوار"، روز اليوسف، القاهرة، ٣٠ نوفمبر ١٩٩٨.

كما أعطى لنا الكاتب مقالات أخرى لم نتمكن من تدقيق مصادرها .

أق، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان، رواية تبحث عن الماضى... وتخاف منه"،
الاتحاد، أبوظبى، ١١ فبراير ١٩٩٩.

أمجد ريان، "سيرة عائلية لأربعة أجيال متعاقبة".

حنان الشريف، "مالك الحزين: فقدان الحدث الرئيسى فى متاهات التفاصيل
والجزئيات"، مجلة الهدف، الجزائر.

عبد المنعم تليمة، "إبراهيم أصلان كتابة توائم بين الجمالى والوطنى".

وائل عبد الفتاح، "عصافير النيل، حكايات عن زمن ينسحب".

"عصافير النيل، اختراق المعطيات الأدبية لصالح نص مشهدى صادم وجريء"،
الأسبوع العربى، ١٩ أبريل ١٩٩٩.

هناك مقالات أخرى لم نعثر عليها

إبراهيم فتحي، "مالك الحزين، الخروج من العمى العمومي"، العالم اليوم، القاهرة

شمس الدين موسى، "مالك الحزين"، أفاق عربية، بغداد، يونيو ١٩٨٤.

عبد الوهاب والي، "مالك الحزين رواية إبراهيم أصلان الجديدة، شخصية لا يألّفها القارئ... لكنها صادقة وعفوية"، جريدة الشرق الأوسط، لندن، ٢ سبتمبر ١٩٨٣.

غالي شكري، "السلام عليك يا مالك الحزين"، مجلة الوطن العربي، باريس، ٧ يونيو ١٩٨٥.

فاروق عبد القادر، "مالك الحزين يروي أحزانه"، جريدة الثورة، بغداد، ٦ ديسمبر ١٩٨٣.

فؤاد حجازي، "أصلان، عاشق مصر الحزين"، مجلة الموقف العربي، أكتوبر ١٩٨٤.

مدحت الجيار، "إبراهيم أصلان بين بحيرة المساء ومالك الحزين"، الوطن الكويتية، أغسطس ١٩٨٨.

باللغة الفرنسية

RACHID, Amina, "Ibrâhîm Aslân", Dictionnaire Universel des Littératures, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, TI, p.232-233.

TORBEY, Abbas, "Ibrâhîm Aslân ou l'Egypte des humbles", Arabies, février 1995, p.70-72.

عن حمدي أبو جليل و"لصوص متقاعدون" باللغة العربية

أمجد ريان، "حمدي أبو جليل يكتب حيوات هامشية، لصوص متقاعدون: حكايات عالم سفلى" الحياة، لندن، ١٨ سبتمبر ٢٠٠٢.

حسن داوود، "التحايل على العيش بين العامة والفصحى"، المستقبل، ٢٥ مايو ٢٠٠٢، ص ٣.

سيد إسماعيل ضيف الله، "فضح الذات وتفجيرها وإقامة علاقة تجاور بين المتناقضات"، القدس العربي، لندن، ٧ سبتمبر ٢٠٠٢.

شعبان يوسف، "لصوص متقاعدون، حمدي أبو جليل ولعبة البدائل والافتراضات"، القاهرة، مجلة فصول رقم ٦٠، شتاء ٢٠٠٢.

محمد بدوي، "لصوص متقاعدون للمصري حمدي أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدي"، الحياة، لندن، ٢٦ مارس ٢٠٠٢.

محمود قرني، حديث، "الروائي والقاص حمدي أبو جليل يحتفي بلصوصه المتقاعدين: المؤسسة الثقافية استوعبت المثقفين ولكن السؤال: ماذا صنعت بهم وماذا صنعوا بها؟"، القدس العربي، لندن، ٣ أبريل ٢٠٠٢.

منى طلبة، مداخلة في أثناء مناقشة حول الرواية، في مقر حزب التجمع، الزيتون، ٢٠ مايو ٢٠٠٢.

نفين النصيري، "لصوص حمدي أبو جليل المتقاعدون: الخيال داخل مربع ورقة"، القاهرة، أخبار الأدب، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

يوسف بزي، "الناس هم هكذا وليسوا كما في الكتب"، المستقبل، ١٦ يونيو ٢٠٠٢، ص ١٧.

وهناك مقالة لم نتمكن من تدقيق مصدرها:

إبراهيم فتحى، "نوازع طبيعية ملطخة بالطين، عن رواية حمدي أبو جليل، القاهرة

باللغة الإنجليزية

RAKHA, Youssef, "Tales from building 36", Al-Ahram Weekly, Le Caire, 11-17
avril 2002.

عن مى التمسانى و"هليوبوليس"

باللغة العربية

أحمد دحبور، "مى التمسانى فى هليوبوليس: رواية المكان"، الحياة الجديدة، ٢١
نوفمبر ٢٠٠١.

بهاء طاهر، "تواصل الأجيال فى الأدب المصرى الحديث، مى التمسانى كنموذج"،
نزوة، يناير ٢٠٠٢.

رجاء نعمة، هليوبوليس حيث الأشياء تشهد على الناس والأحداث"، الحياة ٢١
فبراير ٢٠٠١، ، لندن.

صبرى حافظ، "هليوبوليس مرثية عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة"، العرب
أونلاين، ١ أبريل ٢٠٠٢.

صلاح فضل، "الكاتبة المصرية مى التمسانى فى هليوبوليس: رواية توظف حادثة
السرد لمصلحة البعد... الأنثوى"، الحياة، لندن، ١٨ مارس ٢٠٠١.

نفين النصيري، "مكانية التاريخ في السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود"، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، و"خرائط للموج" لسهام بيومي، و"هليوبوليس" لى التلمساني، مداخلة في المؤتمر حول الرواية والمدينة الذي عُقد في القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

باللغة الفرنسية

KANTCHEFF, Christophe, interview avec, "Bousculer les normes", Politis, Paris, 23 janvier 2003, p.10-11.

SEBBAR, Leïla, "Héliopolis, May Telmissany", Magazine littéraire, Paris, mai 2003.

WURTZ, Laurence, interview avec, "May Telmissany, entre neige et soleil", Pote à pote, n°79, avril 2003.

عن ياسر عبد اللطيف و" قانون الوراثة "

إبراهيم فتحى، "رواية نوبية تنجو من لعنة الطيب صالح"، جريدة القاهرة، القاهرة، ٢٤ سبتمبر ٢٠٠٢.

إبراهيم فرغلى، "الوعى بقانون الوراثة"، الأهرام، القاهرة، ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٢.

حسن عبد الموجود، حديث، "ياسر عبد اللطيف في قانون الوراثة: أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج"، أخبار الأدب، القاهرة، ٣ مارس ٢٠٠٣.

عبده وزن، "ياسر عبد اللطيف: لست شاعرا"، الشروق رقم ٥٨٤، الكويت، ١٦-٢٢ يونيو ٢٠٠٣، ص ٦٦.

علاء الديب، "قانون الوراثة"، جريدة القاهرة، القاهرة، ٢٤ أبريل ٢٠٠٢.

مارى تريز عبد المسيح، "كتابات اليوم: تساؤلات حول الأجوبة الملتبسة"، مجلة المدى، بيروت، يوليو ٢٠٠٢.

محمد بدوى، "الأدب المصرى الشاب متمردا على نتاج الستينيات"، الحياة، لندن، ٢٦ أبريل ٢٠٠٢.

ناصر كامل، "تواطؤ الوعى والمصادقات"، أخبار الأدب، القاهرة، ٧ أبريل ٢٠٠٢.
وائل عبد الفتاح، "لعبة المرايا فى الضواحي"، صوت الأمة، القاهرة، ٦ يناير ٢٠٠٢.

وهناك مقالتان حصلتا عليهما خاليتان من اسم الكاتب:

"فى الرواية المصرية الجديدة"، وجهات نظر، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢.

"ياسر عبد اللطيف فى ميراث العائلة [!!!!]"، الأهرام، القاهرة، ١ يناير ٢٠٠٢.

ملحق الصور

صور^(١)

(...) والتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة^(٢).



زقاق المدق. ديسمبر ٢٠٠٣

(١) كل الصور المرفقة هنا هي لإيهاب عبد اللطيف ، وهو مصور فوتوغرافى ومخرج أفلام تسجيلية وُلد سنة ١٩٦٦ . عُرِضت أعماله الفوتوغرافية في إطار عدة معارض، من ضمنها معرض عقد في براغ سنة ٢٠٠١ تحت عنوان: "أوتوبورتريه. أنا في مرآة الآخرين". وكل حقوق الطبع والنسخ محفوظة للمصور .

(٢) نجيب محفوظ، "زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢، ص ٥.



مقهى زقاق المدق لم يتغير تقريبا منذ عام ١٩٠٤.



إمبابة، الكوبرى القديم فوق النيل ووراءه البرجان اللذان بُنِيا منذ عدة سنوات، ديسمبر ٢٠٠٣.

إمبابة. شجيرات الخروع. ديسمبر ٢٠٠٣



وتدارى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريية السوداء. إذا داهمها الليل
تحتفى بالماء. تنام جالسة بجرمها الصغير تحت شجيرات الخروع بأوراقها العريضة
المائلة على حافة النهر الساكن (٢).

(٢) إبراهيم أصلان، "عصافير النيل"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٠٠.

هليوبوليس. البازيليك. ديسمبر ٢٠٠٣



البازيليك التي كنا نطلق عليها: "الكنيسة التخينة"^(٤).

(٤) مي التمساني، "هليوبوليس"، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٣.



مصر الجديدة، الممرات والبواكى فى حى الكرية، ديسمبر ٢٠٠٣.



(...) يوجد شارع ضيق، أليق به أن يكون حارة، لكنه سُمِّي شارعاً لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة. والشارع الحارة، والحارة العطفة هو شارع البلاسقة^(٥).

(٥) ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٧-٢٨.



كان الشارع غارقاً في ظلامه، والفوانيس الكابية تزيده غموضاً وقد امتد أمامنا صامتا يحيطه جلال الدير ومعهد اللاهوت اللذان يؤطران جانبيه بأسوارهما المنيعه، وصفا أشجار السرو والكافور اللذان يوازيان الأسوار^(٦).

(٦) ياسر عبد الطيف، "قانون الوراثة"، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص ٧٤-٧٥).



وَحُوش مَخْزَن الْقَطَارَات هُو مَسَاحَة هَائِلَة مِّن الْأَرْض تَتَقَاطَع فِيهَا مَتَاهَات مِّن قَضْبَان السَّكِّ الْحَدِيدِيَّة، وَحَيْث كُھِنَّت الْعَشْرَات مِّن الْقَطَارَات الْقَدِيمَة (٧) .

(٧) ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة"، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص ٦١).

المؤلفة فى سطور:

دينا حشمت :

دينا حشمت صحفية و مترجمة فى جريدة "الأهرام إبدو" ، وترجمت العديد من النصوص الأدبية المصرية والعربية إلى اللغة الفرنسية فى إطار عملها الصحفى . نشرت العديد من المقالات باللغة العربية فى مجلة "أمكنة": فى الإسكندرية ، وباللغة الفرنسية فى مجلة " لا بينسى دى ميدى " فى مارسيليا . حصلت على رسالة الدكتوراه تحت عنوان "تطور صورة مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر " (باريس ٣ ، جامعة السوربون الجديدة ، ٢٠٠٤) .

التصحيح اللغوى : محمود عبد الرازق

الإشراف الفنى : حسن كامل

